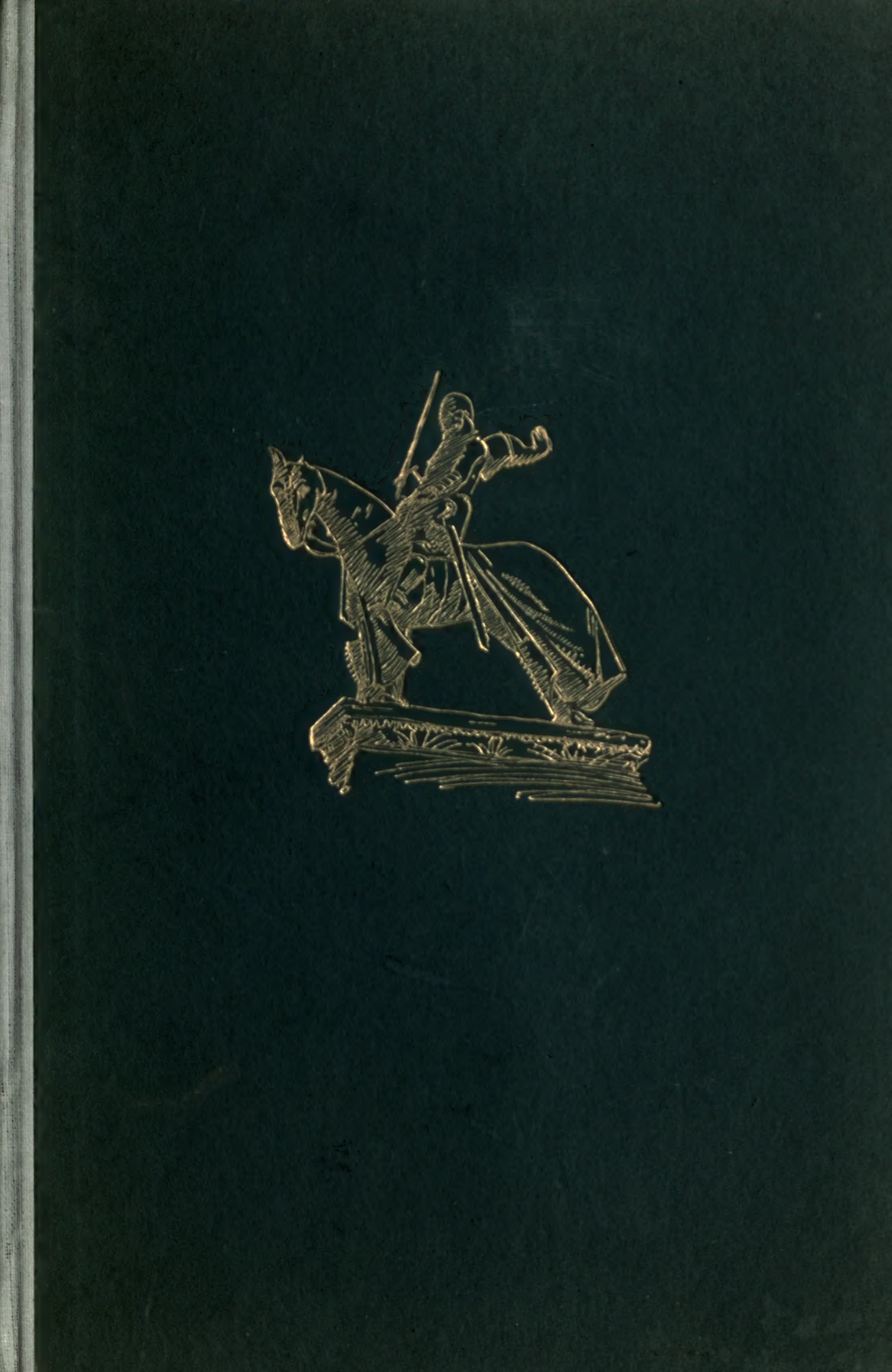
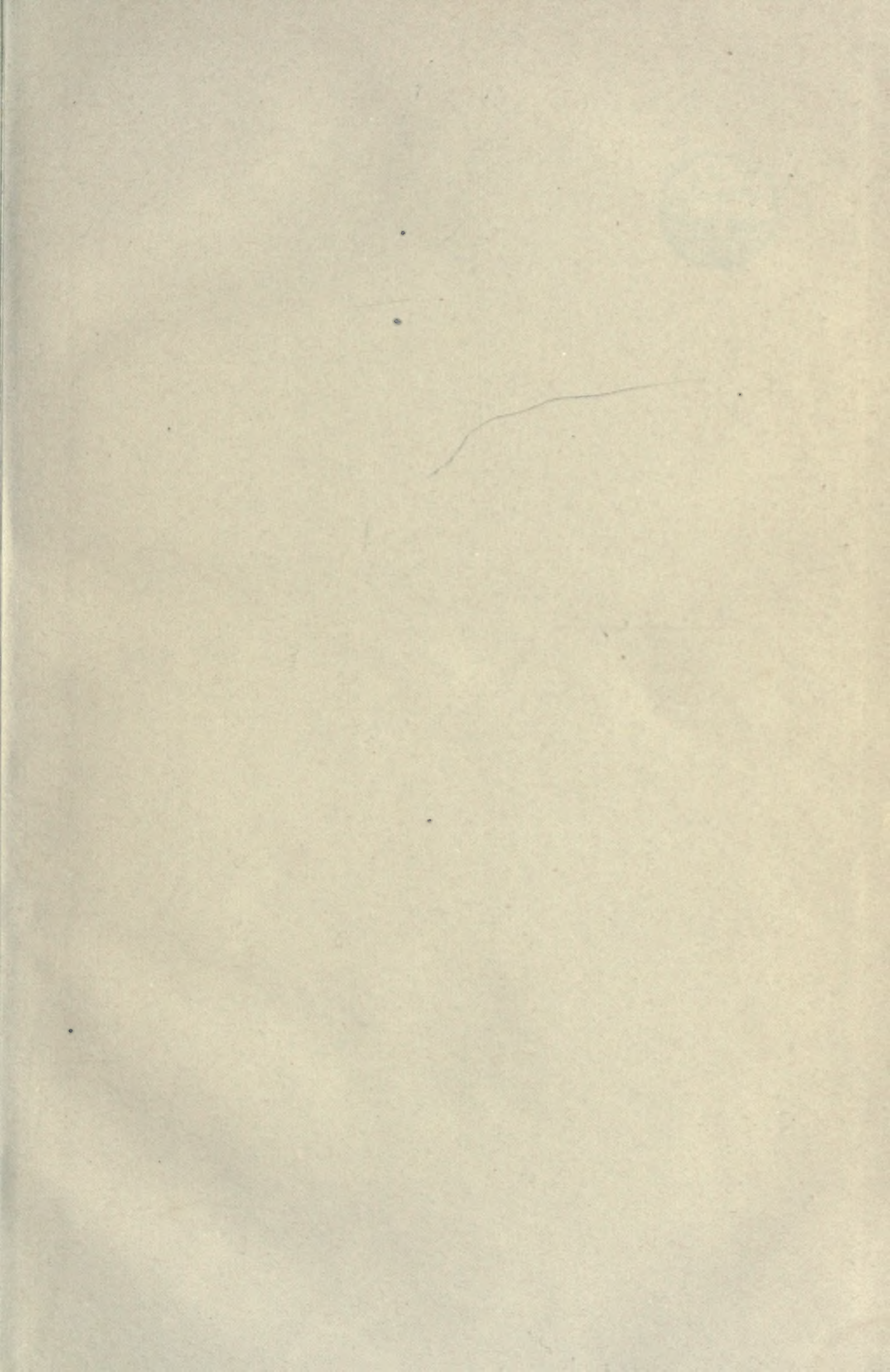
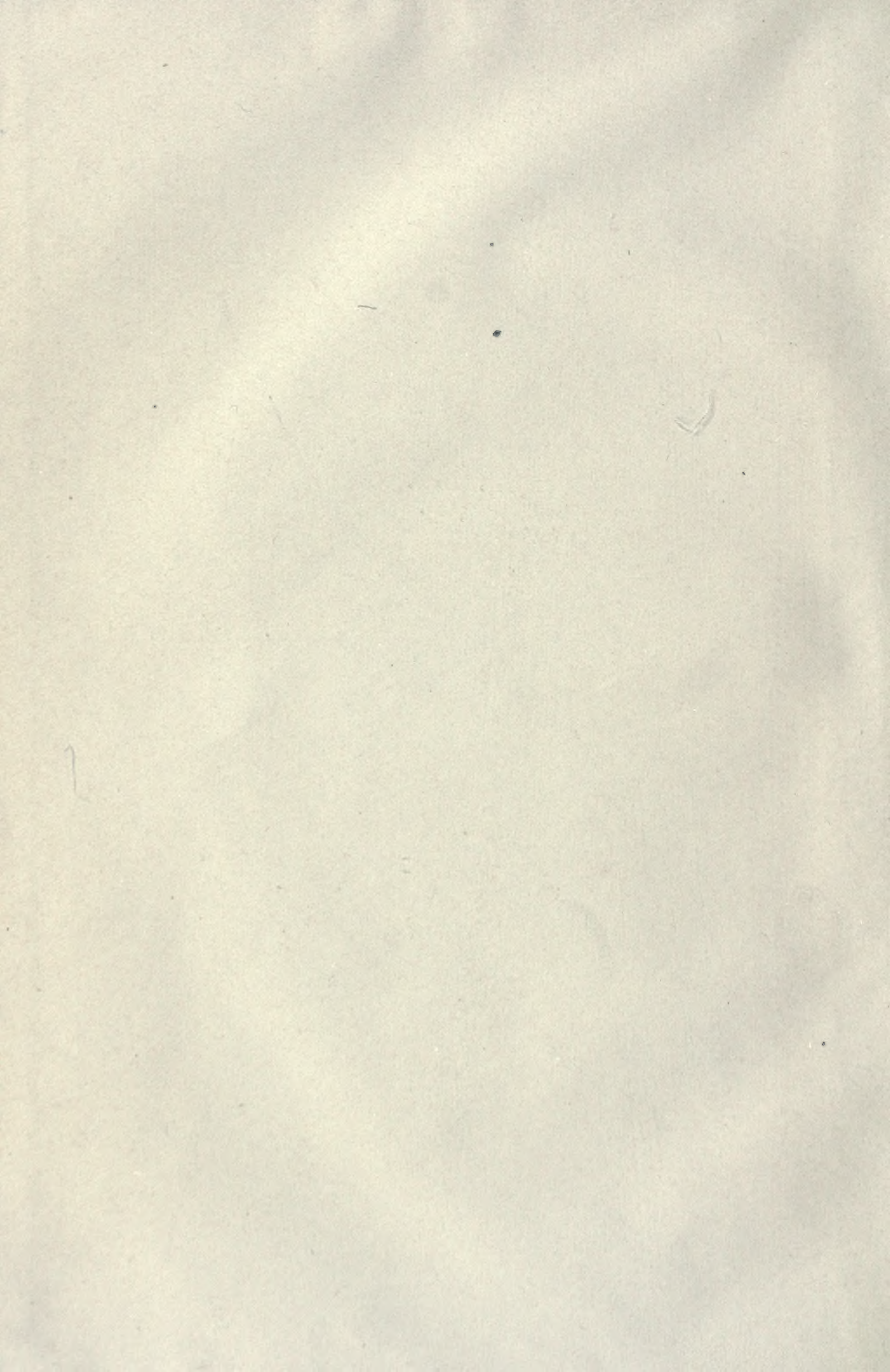










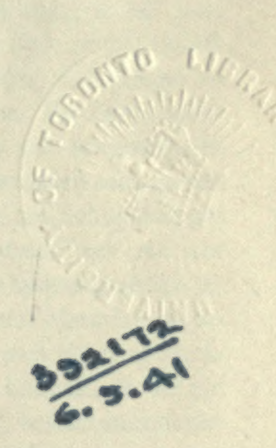
7. bis 9. Tausend

# ITALIEN

## TAGEBUCH EINER REISE

VON

KARL SCHEFFLER




MIT 118 BILDERTAFELN

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG
1921

# Vorwort zur zweiten Auflage

DIE Beurteilung, die dieses Tagebuch einer Reise nach Italien gefunden hat, rechtfertigt bei der Ausgabe der zweiten Auflage einige Anmerkungen.

Des Erfolges, der darin liegt, daß nach so kurzer Zeit und mitten im Kriege ein Neudruck nötig wird, sollte ich mich freuen. Eine reine Genugtuung will sich aber nicht einstellen. Ich habe das Gefühl, daß die Notizen von wenigen nur gelesen worden sind, wie ich wünschte, daß sie gelesen werden möchten. Übersehe ich, was Schriftsteller, Künstler und Gelehrte über das Buch öffentlich angemerkt, was begeisterte oder geärgerte Leser mir geschrieben haben, erinnere ich mich vieler Gespräche und Debatten mit Freunden und Bekannten, so vermisse ich eben das, was mir am wichtigsten scheint. Die Beurteilung ist bis jetzt mehr oder weniger konventionell gewesen. Bei Freund und Feind.

Die folgenden Blätter, mögen sie sonst gelten, was immer sie wollen, spiegeln das Ringen einer Seele wider. Ihr Inhalt kann lebendig nur dem werden, der selber ringt, mit höchster Anspannung, und der es fühlt, daß in ihm gewissermaßen sein ganzes Volk ringt. Um Freiheit, um Selbsterkenntnis, um Schöpferkraft! Es geht darin um die Lebensfrage: was ist deutsch? wer und was ist der Deutsche? Anstatt sich auf diese Frage leidenschaftlich zu stürzen und an der Hand des hier beigebrachten Materials zu erörtern, ob wir dauernd die romanische Kulturwelt mit dem Nachklang des Griechischen darin nicht entbehren können, ob wir ein für allemal bestimmt sind, dualistisch zu leben, anstatt rücksichtslos das Wesen unserer eigenen gestaltenden Fähigkeit zu untersuchen und zu fragen, ob es wahr ist, daß wir in ein falsches, in ein zu nördliches Klima verschlagen worden sind, daß eine Sehnsucht nach südlicher Schönheit nie von uns weichen wird, und daß es unser Schicksal ist, immerdar zu werden und niemals zu sein – anstatt das Buch zum Ausgangspunkt einer noch viel radikaleren Gedankenarbeit und einer monumentalen Selbstkritik zu machen,

ist immer wieder mein „Mut“ hervorgehoben worden. Dieses hat mich, wenn ich es las oder hörte, schamrot gemacht. Wie? dieselben Deutschen, die höchsten psychischen und seelischen Mut in dem schwersten Kriege, den sie jemals gekämpft haben, entwickeln, die dem Feind entgegentreten, wo sie ihn finden, und die ihn besiegen, wo er sich ihnen stellt, dieselben Deutschen, deren Schlachtenmut eine Welt von Feinden zu widerwilliger Bewunderung zwingt, denen der Soldatenmut etwas Moralisches ist, das sich von selbst versteht, und die alle irgendwie Soldaten sind, halten es für etwas Besonderes, für etwas Anmerkenswertes, wenn starke Empfindungen unzweideutig ausgesprochen werden? Diesem Protestantenvolk erscheint jener geistige Mut, den einer der größten Deutschen ein für allemal in die lapidaren Worte gefaßt hat: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir!“ wie ein Ausnahmezustand, auf den hingewiesen zu werden verdient? Das ist schlimm. Es ist ein Zeichen dafür, daß wir geistig kein Herrenvolk sind, daß uns das Dienende tief noch im Geblüt steckt. Die Sprache, die auf den folgenden Blättern geführt wird, ist nur darum leidenschaftlich, weil sie sich instinktiv gegen diese allgemeine deutsche Mutlosigkeit in den Fragen einer höheren geistigen Kultur richtet, ja, sie ist stellenweis heftig, weil – um alles zu sagen – in mir selbst diese vererbte Mutlosigkeit zu besiegen war. Wäre ich ganz selbstgewiß, ganz sicher gewesen, so wäre das Buch ruhiger geraten. Der „Mut“ gibt sich zu absichtsvoll, als daß nicht deutlich würde: es soll eine Unsicherheit überwunden werden. Wir alle saugen diese geistige Unsicherheit ja mit der Muttermilch schon ein. Aus der Ungewißheit aber wächst die Sehnsucht nach Sicherheit, nach geistiger Selbstherrlichkeit empor. Und aus der Sehnsucht geht schließlich ein revolutionärer Idealismus hervor. Lest nicht über dieses Wort hinweg, und denkt „mutig“ den Gedanken zu Ende: vielleicht ist der vielgerühmte deutsche Idealismus nur ein Notprodukt, vielleicht ist er mehr ein Beweis von Schwäche als von Kraft. Er ist wahrscheinlich das Werkzeug einer Schwäche, die,

in einem schon Jahrhunderte währenden Kampf, Kraft werden möchte. Keinem europäischen Volk sind von Anbeginn schöpferische Eigenart, Selbstbeschränkung und Eindeutigkeit des Willens schwerer gemacht worden als dem deutschen Volk. Die Ursachen sind mannigfaltig, sie sind ethnischer, geographischer und politischer Natur. Eben darum brauchte der Deutsche von je eine Idee des Höchsten, um den leicht zersplitternden Kräften etwas Einigendes entgegenstellen zu können. Das ist sein Idealismus. Aus der großen Not seiner Existenz heraus ist der Deutsche Idealist. Er wird es um so weniger zu sein brauchen, je mehr die innere Zersplitterung nachläßt. Bringt dieser Krieg eine endgültige innere, eine geistige Einigung, so wird der abstrakte Idealismus sich in ruhige schöpferische Kraft, in genialen Sachsinn auch im Kulturellen verwandeln; es wird von selbst Gewißheit zu dem Deutschen kommen, und Erlebnisse, Erschütterungen, wie die auf diesen Blättern geschilderten, werden ausbleiben. Bis dahin ist aber noch ein weiter, mühevoller Weg.

Denn es ist der Weg zu einer neuen Unbefangenheit, zu einer ganz naiven Selbstherrlichkeit. Unsere Kunstgelehrten erzählen uns, die Italiener der Renaissance hätten die Gotik gehaßt und als barbarisch verachtet, und sie fügen hinzu, nur diese stolze Einseitigkeit hätte sie befähigt, in so hohem Maße schöpferisch zu werden. Ich bin denen, die ganz richtig so sprechen, mit der Forderung entgegengetreten, die Deutschen sollten ebenso verfahren, sie sollten handeln, wie die Italiener der Renaissance handeln würden, wenn sie heute lebten und in unserer Lage wären. Die Antwort ist ein Schrei der Entrüstung gewesen. Das Recht, das anderen Völkern also willig zuerkannt wird, das wird dem eigenen versagt. Aus einem Bedenken der „historischen Gerechtigkeit“ und aus dem Geisteszwange der „allgemeinen Bildung“ heraus. Wir sind Knechte der Historie geworden, haben die Kenntnis der Kulturgeschichte an die Stelle der Kulturkraft gestellt und das Leben unter die Diktatur des Wissens. Kurz nach dem Kriege von 1870 hat Nietzsche den Deutschen bereits

die ungeheuren Gefahren einer unsinnlichen Bildungskultur gezeigt in seiner Abhandlung „vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben". Er ist kaum gehört worden. In seiner Schrift stehen Sätze wie diese: „Wer sich nicht auf der Schwelle des Augenblicks, alle Vergangenheiten vergessend, niederlassen kann, wer nicht auf einem Punkte wie eine Siegesgöttin ohne Schwindel und Furcht zu stehen vermag, der wird nie wissen, was Glück ist, und noch schlimmer: er wird nie etwas tun, was andere glücklich macht . . . Zu allem Handeln gehört Vergessen: wie zum Leben alles Organischen nicht nur Licht, sondern auch Dunkel gehört . . . Es gibt einen Grad von Schlaflosigkeit, von Wiederkäuen, von historischem Sinne, bei dem das Lebendige zu Schaden kommt und zuletzt zugrunde geht, sei es nun ein Mensch oder ein Volk oder eine Kultur . . . Um den Grad und durch ihn dann die Grenze zu bestimmen, an der das Vergangene vergessen werden muß, wenn es nicht zum Totengräber des Gegenwärtigen werden soll, müßte man genau wissen, wie groß die plastische Kraft eines Menschen, eines Volkes, einer Kultur ist."

Dieses ist die Frage, die fortgesetzt erörtert werden sollte: wie groß ist die plastische Kraft der Deutschen und welches ist ihr eingeborener Charakter? Darum dreht sich alles. Auch das Erlebnis, dem dieses Buch das Dasein verdankt, handelt davon. Die Kritik aber hat sich damit nicht beschäftigt. Es sind Kunstgelehrte dahergekommen, die sechsunddreißigmal in Italien gewesen sind und die mit einigem Mitleid auf den Neuling herabblicken, Gelehrte, die ein tüchtiges Spezialwissen und einen begründeten Ruf ihr eigen nennen; in den Worten aber, womit sie dieses Buch ablehnen, ist zugleich eine so groteske Unfähigkeit, Kunstwerke zu werten und gut von schlecht zu unterscheiden, zutage getreten, daß es klar wird: diese Vertreter der historischen Betrachtungsweise, diese „Humanisten", diese „genauen Kenner Italiens" stehen dem, was Nietzsche die „plastische Kraft" des Deutschen nennt, ratlos und blind gegenüber. Sie sind gründlich in ihrer Gelehrtenarbeit; unser Leben aber helfen sie, wenn sie

agitatorisch eingreifen, in aller Unschuld, immer ärger banalisieren, Freunde sind sodann kritisch hervorgetreten, die sich Mühe gegeben haben, das Buch mit „trotz alledem", „freilich" und „immerhin" zu entschuldigen. Als handle es sich um eine Verirrung. Ihre Stimmen sind aber untergegangen in dem lauten Lob, das von einer dritten Seite endlich gekommen ist. Diesen freudig Zustimmenden, die das Buch alle etwas sensationell aufgefaßt haben, ist noch ein besonders ernstes Wort zu sagen. Sie stammen zu großen Teilen aus dem Lager derer, die im Krieg die Losung des Buches: Los von der Renaissance! aufgenommen und zu einem: Los von Italien! erweitert haben. Durch sie ist eine Diskussion in die Presse gekommen, ob die Deutschen nach dem Kriege Italien wie bisher besuchen oder ob sie das Land unserer Mignon-Sehnsucht meiden sollen. Diese Debatte trägt politischen Charakter. Auch ihr kommt es nicht auf die „plastische Kraft" des Deutschen an. Und darum ist sie nicht fördernd, sondern schädlich. So heilig ich überzeugt bin, daß dem Deutschen sein Höchstes nur gelingt, wenn frei die großen gotischen Instinkte in ihm walten, wie sehr ich neuen Schöpfungskräften in Deutschland nur vertraue, wenn es gelingt, den alten Dualismus zu überwinden, so bestimmt glaube ich doch, daß es eine doppelte Verarmung bedeuten würde, wenn Italien nun in die Acht erklärt würde, weil ein Rachegefühl dazu treibt. Die Folge wäre ein kultureller Nationalismus engherziger Art. Es gilt nicht, das Land Italien und seine Kultur äußerlich abzutun, sondern sie innerlich zu überwinden. Los von Italien! oder richtiger: Los von der Renaissance! darf nur rufen, wer in seinem Innern den Willen zu etwas gleich Hohem oder zu Höherem noch trägt. Nur wer die große Hoffnung auf eine Wiedergeburt des gotischen Geistes in sich nährt, nur wer die romanische Kultur restlos in etwas Eigenes verwandeln kann und kühn für seines Volkes Zukunft nach den Sternen langt, nur wer monumentalisch will, in wem der Ehrgeiz brennt, die große Vergangenheit überflügelt und die Nation mit der Krone der Vollkommenheit gekrönt zu sehen, und nur, wer bei solchem Ver-

such die Seinen lieber rühmlich will zugrunde gehen sehen, als daß sie von den Almosen des romanischen Glanzes noch weiter zehren – nur der hat das Recht, zu rufen: Los von Italien! Über eine Kulturwelt von solcher Bedeutung, wie die des alten Italiens, darf ein schöpferischer Optimismus allein das Urteil sprechen. Der nur politisch Erregte hat dieses Recht nicht. Denn die Entscheidung richtet sich nicht mit giftiger Spitze gegen ein uns feindliches Volk, sondern sie wendet sich hart und unerbittlich gegen uns selbst. Nicht die Unwürdigkeit der Italiener steht in Frage, sondern unsere eigene Gestaltungskraft. Es gilt fort und fort die Auffassung Schillers vom Idealismus des Deutschen, wie er sie in einem Brief an Alexander von Humboldt dargelegt hat, wahr zu machen: Idealist sein, das dürfe schließlich nur heißen, die Dinge nicht Gewalt über sich gewinnen lassen, sondern sie so zu formen, wie man sie haben wolle. Diese schöpferische Tatkraft auch in den höchsten Fragen der geistigen Kultur erflehe ich uns allen, während ich das Buch zum zweitenmal hinausgehen lasse. Alle Kritik darin soll wie ein Aufruf sein, nicht die Vergangenheit halb gelähmt anzustaunen, sondern an ihr den Willen zu entzünden und sich darüber siegreich noch hinauszuschwingen. Eine alte Kulturwelt, gesehen durch einen Willen, der nur das Höchste gelten lassen darf: das ist das Leitmotiv dieses Buches.

April 1916.

Karl Scheffler.

# VORGEDANKEN



# VORGEDANKEN

April, 1911.

SEIT Hunderten von Jahren wandern Deutsche nach Italien. Sie trieb von jeher eine große Sehnsucht; sie traten die Reise an mit der Erwartung, womit man den großen Erlebnissen des Daseins entgegensieht. So war es, als Dürer über die Alpen zog, als Goethe sich zu seiner lang ersehnten Reise nach Italien rüstete, und so ist es heute in den meisten Fällen noch, wenn sich ein Nordländer zur Romfahrt vorbereitet. Italien ist den Deutschen von je im Lichte des Paradiesischen erschienen; es ist uns stets gewesen, als sei dort der Urquell unserer, ja aller Kultur zu suchen. Seit Karl der Große seinem Kaisertum die höchste Weihe in Rom suchte, ist der Einfluß Italiens auf das Vorstellungsleben unserer Rasse niemals wieder verschwunden. Was die Kaiser des Mittelalters, oft zu ihrem Verderben, immer wieder über die Alpen zog, das lebt noch heute als Nachklang in jedem zweiten Deutschen: wer immer über die Grenzen seiner materiellen Welt hinaus zu denken fähig ist, möchte eines Tages in Rom mit einer unsichtbaren Krone gekrönt werden. In den Straßen unserer Städte sehen wir auf Schritt und Tritt Formen der Baukunst, die vom Italienischen abgeleitet sind; in unserer bildenden Kunst begegnen wir überall den Zeichen, daß Italien fortgesetzt wie eine Hoheschule der Malerei und Skulptur betrachtet wird; in unsern Gymnasien wird die Ehrfurcht vor den Werken des romanischen Geistes in unzählige empfängliche Knabenherzen gelegt; und unsere Wissenschaft hat sich so ernsthaft mit italienischer Geschichte und Kultur beschäftigt, daß deutsche Gelehrte die Italiener oft erst mit ihrem eigenen Besitz in großer Weise bekannt gemacht haben. Millionen von Deutschen gilt Italien als die Heimat des Glaubens; und ein anderer Teil der Nation leitet von den großen Persönlichkeiten der römischen und italienischen Geschichte den Geniebegriff ab. Goethe kehrte anders aus dem Süden zurück, als er hingegangen war, und er ließ dann das ganze geistige Deutschland an dieser inneren Wandlung teilnehmen. Viele unserer Besten haben sich

freiwillig exiliert und in Italien eine zweite Heimat gefunden; und sonderbar! eben dieses galt dann stets als besonders hochgesinnt, als besonders deutsch – es galt als klassisch. Fast allen ist in dieser Weise Italien ein Schicksalsland geworden. In den Wunderhäusern der romanischen Kunst, so hieß es, wohne das deutsche Ideal, wie Dornröschen, wie hinter den blauen Bergen, im Zauberschloß. Mächtige persönliche Schicksale steigen auf, wenn nur Namen genannt werden wie Winckelmann und Carstens, Cornelius und Overbeck, Böcklin, Feuerbach und Marées; bedeutende Lebensarbeiten treten einem vors Auge, wenn man an Namen wie Niebuhr und Mommsen, Ranke, Gregorovius, Burckhardt und Bode denkt. Michelangelo und Raffael sind uns fast so vertraut wie Goethe und Schiller; Rom wirkt auf uns wie die alldeutsche Hauptstadt unserer Geschichte, Florenz erscheint der Einbildungskraft wie ein Eigentum des deutschen Geistes. Selbst der, der niemals in Italien war, ist durch Beschreibungen und Abbildungen in Rom und Venedig mehr zu Hause als in Nürnberg oder Köln. Wir haben mehr in der alten Geschichte Italiens gelebt als in der unserer Vorfahren, wissen mehr von der Renaissance als von unserem Mittelalter. Was uns jemals als groß und heroisch galt, das ist immer in irgendeiner Weise mit Italien in Verbindung gebracht worden. Uns allen ist Italiens Kultur allgemach zu einer Art von Vollkommenheitssymbol geworden. Nicht nur katholischen Pilgerscharen, sondern allen nach Schönheit Lüsternen ist Rom von je ein Ziel der Sehnsucht gewesen.

Während auch ich mich nun anschicke, meine Italienfahrt zu unternehmen, ist mir zumute, wie wohl unendlich vielen schon zumute gewesen sein wird. Die Erwartung hat fast etwas Schmerzhaftes. Jetzt, wo die Erfüllung da ist, gehe ich dem Erlebnis fast mit Widerstreben entgegen. Peinlich empfinde ich es, daß ich nicht unbefangen sein kann; denn wer könnte bei so unaufhörlicher starker Vorbeeinflussung unbefangen bleiben! Ich will nicht überschwenglich sein, will nicht mit innerem Pathos, mit heimlicher

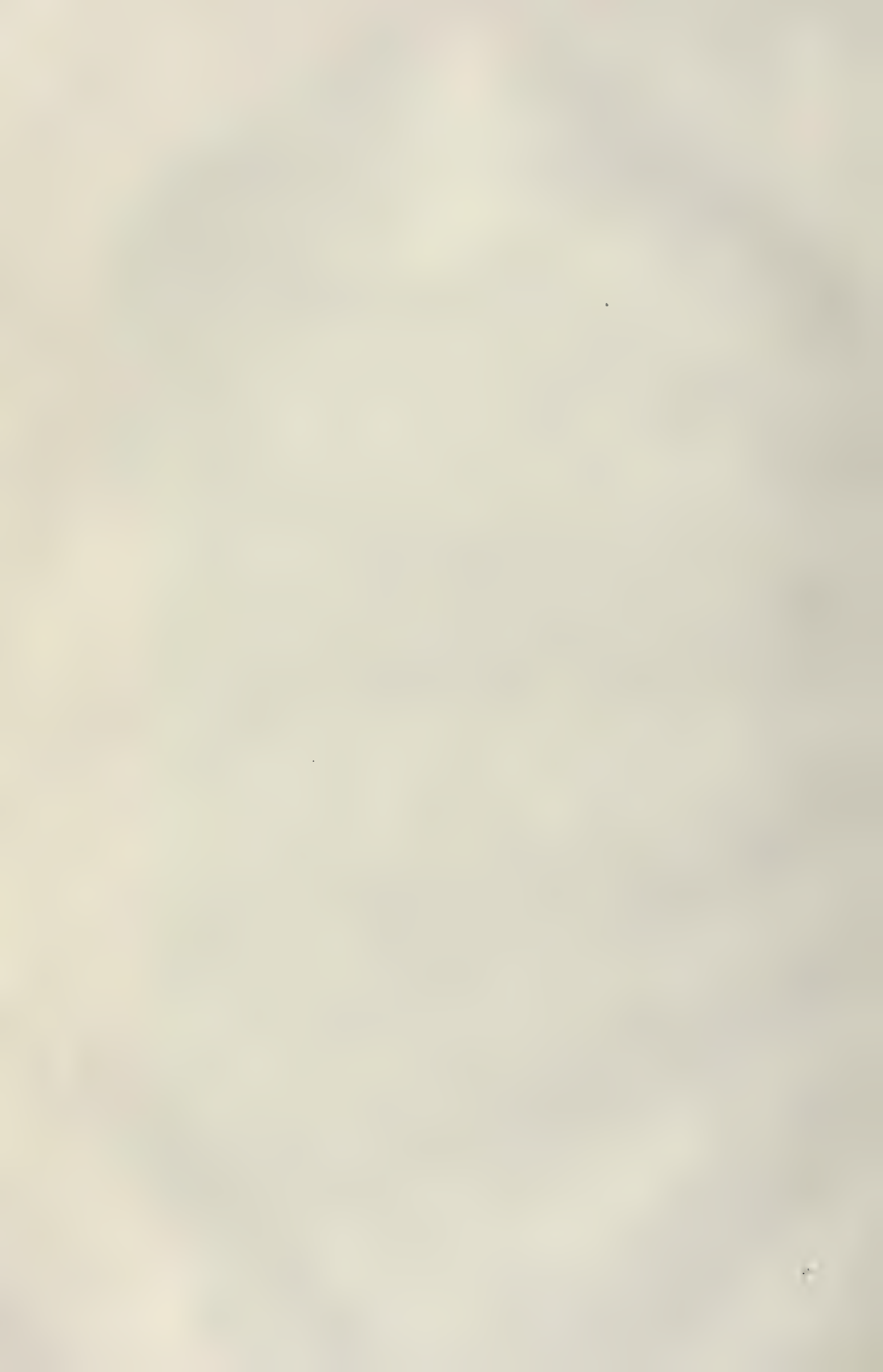
Romantik den Eindrücken entgegenfahren und mich nicht an Verheißungen berauschen: und doch kann ich mich gegen alles das nicht wehren. Wenn man jetzt doch alles auslöschen könnte, was je von italienischer Natur und Kunst in Abbildern oder Reflexen gesehen worden ist! wer doch das Alte wie etwas ganz Neues naiv auf sich wirken lassen könnte! Es scheint unmöglich. Ich kann mich gewaltsam zu einer gewissen Passivität zwingen; aber ich kann es nicht hindern, daß ich von vielen Dingen, die mich erwarten, schon fertige Vorstellungen habe. Ich fühle, daß auch in mir schon ein Stück italienischer Kultur deutsch geworden ist. Das stört. Jetzt erst spüre ich, wie bedenklich die Schlußfolgerungen sind, die gebildet werden mußten – wirklich: mußten, es gab kein Ausweichen – ohne daß lebendige Anschauungen vorhergegangen waren. Ich sehne mich nach mehr Unwissenheit und Dummheit, nach morgenfrischer Eindrucksfähigkeit. Um so mehr, als ich in dem großen Strom der Reisenden nicht namenlos untertauchen kann. Zu denen, die unbefangen genießen dürfen, gehöre ich nicht. Meine Natur zwingt mich, bewußt und irgendwie auch früher oder später als Schriftsteller öffentlich Rechenschaft abzulegen, gleichgültig, wie viele es vor mir schon getan haben und es noch tun werden. Und diese Notwendigkeit, zu Resultaten zu kommen, präokkupiert nur noch mehr. Es wäre ja bequem, sich mit den reich ausgebreiteten Resultaten bedeutender Vorgänger zu begnügen und ihren Spuren gläubig und glücklich zu folgen; aber ich darf es nicht. Denn ich bin nichts, wenn ich nicht freiwillig Verantwortung auf mich lade. In dem Augenblick, wo ich die Reise beschließe, fühle ich die Pflicht, festzustellen, was Italien uns noch ist und noch sein kann, nicht was es anderen gewesen ist. Eben weil Italien uns Deutschen ein Schicksalsland ist, bedarf es immer wieder solcher Probe und neuer Feststellungen. Aber ebendarum steigt die Verantwortlichkeit um so drohender mir herauf. Zudem bin ich zweiundvierzig Jahre alt geworden, ehe das Geschick mir diese Reise gönnt. In diesem Alter steht das Weltbild im allgemeinen schon fest, man beginnt

von innen nach außen zu produzieren, nachdem man die Erfahrungen und Eindrücke lange Zeit von außen nach innen hineingeführt hat. So kommt auch die Sorge noch hinzu: ist es nicht schon zu spät?

Während ich fühle, wie sich der Geist von den Gewohnheiten der täglichen Arbeit zur Freiheit des Reisens langsam nun wendet, steigt das Leben der nächsten Wochen wie ein formloses Allzuviel vor mir auf. Klar ist mir nur eines, während ich durch den deutschen Frühling südwärts fahre: mag das Ergebnis dieser Reise sein wie immer es wolle, es darf nicht in Widerspruch geraten zu dem, was ich hinter mir lasse, darf nicht das lebendige Zeitempfinden schmälern, darf nicht den Wunsch wecken, in der Vergangenheit und im fremden Land zu leben, es darf mich der Arbeit für die Zukunft nicht abspenstig machen. Im Gegenteil: was ich sehe und erfahre, darf immer nur Mittel werden, kräftiger das eigene Leben und das Leben der Nation aufzufassen. Es darf nur ein Eroberungszug sein, der das Unsere mehrt, vertieft und befestigt. Es handelt sich wohl letzten Endes gar nicht um die Dinge dort hinter den hohen Grenzbergen. Die bleiben ja, was sie sind und waren, trotz aller Wertungen. Es handelt sich um uns selbst, um die Lebenden, um unser Verhältnis zur Geschichte und zur Welt. Es gilt jenem ungeheuren Willen, der zweimal in Italien triumphiert hat, einen modernen Willen entgegenzustellen. Wie jedermann zu den ewigen Dingen ein ganz persönliches Verhältnis haben soll, nur dem Gewissen gehorchend, so soll jeder Selbständige auch ein persönliches Verhältnis zu dem suchen, was der ganzen Nation als das schlechthin Ideale gilt. Denn es gibt nicht ewige, unveränderliche Ideale; ein lebendiges Ideal muß in jeder Seele neu geboren und neu geprägt werden. Darum reist jeder Italienfahrer ein wenig wie im Auftrage seiner Nation. In dieser Weise fasse ich meine Reise als eine Mission auf, worüber ich Rechenschaft schuldig bin.

Ich will versuchen, wahr und ohne Eitelkeit zu sein.

# BIS VERONA



IM Eisenbahnwagen ist plötzlich ein Drängen zu den Fenstern und ein eifriges Hinausblicken. Ausrufe ertönen: die Berge, die Berge! Ich trete hinzu und spähe über die morgenfrische Frühlingslandschaft hinweg, gespannt auf den Horizont in der Richtung der Fahrt blickend. Und mit einemmal sehe auch ich sie: die Berge. In langer Kette ziehen die Alpen am Horizont dahin.

Es gibt ein paar große Eindrücke im Leben, die alle Erwartungen hinter sich lassen und über alle Vorstellungen hinausgehen. Der erste Anblick des Meeres ist ein solcher Eindruck. Der erste Anblick der Schneeberge ist auch einer. Das Wunderbare, das allein schon im Dasein unseres Planeten liegt, und die Phantastik der geologischen Realität treten in einer neuen Weise vor einen hin. In demselben Augenblick, wo ich das Phänomen gewahr werde, fühle ich es: dieser Eindruck kann nie wieder ausgelöscht werden. Fortan werden diese Berge im Hintergrund meiner Vorstellungen immer da sein, wie sich andererseits hinter allen Bildern des Lebens der grenzenlose Ozean dehnt.

Nichts kann unirdischer sein als das Gebirge, so aus der Ferne gesehen. Ein Bild ganz ohne Schwere; das Immaterielle des Anblicks geht bis zum Traumhaften. Wie mit blauen und weißen Ätherfarben gemalt, zieht die Masse erhaben am Horizont dahin. Sie scheint zu schweben mit ihren durchsichtigen Schatten, in denen das Auge unendliche Tiefen ahnt, mit ihren juwelenhaft glänzenden Schneelichtern, mit ihrem wolkenhaften Helldunkel und ihren arabeskenhaften Linienführungen. Jeder Schatten ist ein Ornament, jedes Licht eine hell und weich vom Himmel sich lösende schöne Form. Das Ganze liegt da wie ein Wunder aus Opal- und Seidenglanz. Es ist nicht die Höhe, nicht die Mächtigkeit – denn es erscheint das Gebirge so aus der Ferne gesehen fast niedrig – es ist vielmehr das Apotheosenartige des Anblicks. „Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit."

Von diesem Augenblick an werden die Berge zu etwas, das aus der Landschaft nicht mehr fortgedacht werden kann. Wie der Zug sich nähert, wie die Höhen dem Auge langsam emporwachsen

und die blauen Schatten sich vergrößern und vertiefen, ist alle Nähe nun plötzlich vor diese dunkleren Hintergründe gestellt. Die blühenden Obstbäume stehen in der Morgensonne da, als türme sich hinter ihnen ein blaues Gewitter auf; die bayrischen Landhäuser erheben sich vor dem Duft des Gebirges mit einer anderen Miene, sie beherrschen nicht mehr das flache Land, sie werden von der wachsenden Höhe beherrscht und gedrückt, sie erscheinen ganz spielzeugartig. Auch die Menschen auf den Feldern sind plötzlich nun in sichtbaren Bezug gebracht zu etwas Drohendem in der Natur. Das Elementare im Hintergrund macht alles Leben der Landschaft in einer neuen Weise relativ. Die Berge werden zu etwas Allgegenwärtigem. Beim Lesen wie beim Sprechen empfindet man nebenher immer die Berge; man schließt die Augen und fühlt die Berge; man denkt an sein vergangenes Leben und denkt es plötzlich neu und wie zum erstenmal angesichts der Berge; man blickt voraus, in die nächsten Wochen hinein, und auch nun stehen die Berge wieder unabweisbar hinter jedem Gedanken. Ein tiefer Ernst bemächtigt sich des ganzen Wesens, eine neue Melodie erklingt, und eine neue Perspektive für alle geistigen und sittlichen Triebe tut sich auf. Man fühlt sich selbst kleiner werden und sieht die für eine Ewigkeit gegründeten Dinge der Erde mächtig emporwachsen.

Das Magische dieses Eindrucks wird nun aber in einer merkwürdigen Weise durchkreuzt, wenn man sich dem Gebirge noch mehr nähert, wenn der Zug unmittelbar ins Inntal hineinfährt und die Berge zu übersehbaren Realitäten werden. Sobald das Auge die Einzelheiten erfahrungsmäßig zu unterscheiden beginnt, stellt sich eine gewisse Enttäuschung ein. Je näher man kommt, desto unmittelbarer spricht naturgemäß die Masse. Und da gibt es nun wohl keine Größe, die den Vorstellungen der Phantasie auch nur von fern nahekommen könnte. Die Höhe der Berge enttäuscht. Und die Schneefelder erscheinen einem so in der hellen Frühlingssonne ganz unorganisch. Die Berge sehen entschieden niedriger aus als sie sind; denn das Auge kann die Höhe nicht

messen. Läßt man den Blick auf einem Vorberg ruhen, oder betrachtet man nur eine ansteigende Fläche, worauf Häuser stehen oder der Bauer pflügt, so hat man allerdings einen oft schwindelerregenden Eindruck von Höhe und Masse; gleitet der Blick dann aber höher hinauf ins Hochgebirge, so verschwindet dieser Eindruck wieder, weil das Auge keinen Maßstab mehr hat. Wälder werden nur als große Tonmassen erkannt, und die darüber hinausragenden Felswände können sowohl hundert wie fünfhundert Meter hoch sein. Die Schneefelder erscheinen, als könne man sie in wenigen Minuten abwandern. Es ist unsagbar schön, wenn die weißen Frühlingswolken unmittelbar in diese Schneefelder hineinstoßen, wenn das Lichtgeglitzer in Wolken und Schnee zusammenfließt und blaue Wolken- und Gipfelschatten sich vermischen. Aber abgesehen von dem malerischen Wunder des Anblicks hat man mehr den Eindruck von einem tiefen Schweben der Wolken als von einem hohen Emporragen der Gipfel. Das Auge versagt in entscheidenden Augenblicken. Es erscheinen die Berge nicht übergewaltig hoch neben den Menschenhäusern, sondern es erscheinen diese Häuser vielmehr zwerghaft klein, entgegen dem, was die Erfahrung doch weiß. Auch das Verhältnis von vor und zurück, auch die Tiefendimension kann nicht mehr deutlich gemessen werden. Die Gipfel stehen beziehungslos im unendlichen Raum, und die Folge ist ein Gefühl, woran Erstaunen, Betroffenheit, Ehrfurcht und Unsicherheit teilhaben. Das Gebirge wirkt zwar ungeheuer und erdrückend, aber es wirkt nicht eigentlich plastisch. Zuweilen staunt das Raumgefühl aufs Höchste zu den wechselnden Wundern empor, wenn das Tal sich öffnet und ein Bergindividuum klar aufgefaßt werden kann. Aber es fällt auf, daß im allgemeinen mehr die Blicke in die Tiefe ergreifen, als die in die Höhe. Als Ganzes kann das Gefühl das Gebirge nicht bewältigen. Die Berge wirken übermenschlich und können darum auch nicht beschrieben werden. Weil das Ganze nicht anschaulich zu fassen ist, weil es gewissermaßen nicht architektonisch begriffen werden kann, erzeugen die Berge zugleich Erregung und

Ermüdung, ja Gleichgültigkeit. Ich erinnere mich angesichts der Schneeberge der Empfindung vor gewissen Architekturen, zum Beispiel vor der Reimser Kathedrale, und konstatiere, daß ich dort mehr den Eindruck von Höhe hatte als hier von Felsen, die zwanzigmal so hoch sind. Also ist es nicht die absolute Masse, was auf den Menschen wirkt, sondern das Verhältnisleben der Teile, die Klarheit der Form und der Bezug der Massen zueinander. Das Gebirge ist wahrscheinlich von ferne gesehen so überwältigend, weil man nur so seine Gesamtstruktur erkennt, weil man das Gefaltete anschaulich empfindet, weil in den ornamentalen Licht- und Schattenformen die Gesetze des Aufbaues deutlich werden und so in den Anblick etwas Architektonisches kommt. Inmitten der Berge aber erdrückt die Masse, und das Auge flüchtet sich zum Detail; aus der Ferne nur ahnt man, daß das Ganze eine einzige Masse ist, aus einem eindeutigen Willen der Natur entstanden und nach einem konstruktiven Gesetz.

Wie wenig die Höhenunterschiede vom Menschen sinnlich begriffen werden, zeigt sich bei der Fahrt über den Brenner. Im Tal jenseits der Hochwassergrenze des in einem breiten Geröllbett dahinfließenden Flusses stehen die Obstbäume in voller Blüte. In dem Maße nun, wie die Bahn emporsteigt, geht der Blütezustand um Tage, ja um Wochen zurück. Von hundert zu hundert Meter bleibt die Vegetation in der Entwicklung sichtbar zurück, so daß man den Unterschied von Nord und Süd hier gewissermaßen sprunghaft ins Vertikale projiziert vor Augen hat. Der Verstand sieht dieses Phänomen leicht ein, dem sinnlichen Gefühl aber ist es ohne weiteres nicht faßbar. Um so weniger, als man nicht mühselig steile Wege hinaufwandert und die Temperaturunterschiede wahrnimmt, sondern im Eisenbahnwagen schnell hinauf und hinab geführt wird. Es schwankt in dieser Weise der Frühling in allen seinen Entwicklungsstadien auf und nieder; zuweilen sind wir sozusagen erst im Anfang des März, dann steigen wir in den April hinab und fahren auf der Talsohle schon in den Mai hinein.

Man fühlt es deutlich auf so einer Fahrt, warum es der Malerei nicht gelingen will, das Gebirge zu malen. Das Wesentlichste ist die Quantität, die Masse; sie aber kann die Malerei nur dann vortäuschen, wenn sich das Räumliche klar gliedern läßt. Das ist im Gebirge ebensowenig möglich wie vor dem Meere. Es gibt darum ebensowenig künstlerisch bedeutungsvolle Meerbilder wie Gebirgsbilder. Courbets schöne Meerbilder heißen „Die Woge" und schildern nur eine Riesenwelle, darüber einen Wolkenhimmel und einen Streifen Horizont. Es sind Vordergrundbilder. Auf Segantinis Alpenbildern haben die Berge, trotz einer heroischen Tendenz, nur Genrebedeutung. Und dem Schweizer Hodler gelingt es nur dann befriedigend, wenn er so weit Distanz nimmt, daß die Berge jenseits eines Sees gewissermaßen zur Horizontlinie werden. Es fehlen im Gebirge die Bildmotive, die mit einem Blick als Impression erfaßt werden können, es fehlt das natürlich begrenzte Sehfeld. Dafür drängen sich unendliche Detailreize. Man kommt kaum zur Besinnung. Die Bahn durchfährt Tunnel auf Tunnel, und jedesmal, wenn sich der Schacht öffnet, dringen neue Bilder mit unerhörter Kraft ins Auge. Unbeschreiblich ist die reichgestufte Farbigkeit der hellen Kalkfelsen in der Sonne, ist der blaue Glanz der aus allen Zwischenräumen herüberblinkenden Schneefelder, ist der farbige Dunst der Fernen und die reiche Dunkelheit der Vorberge, ist das Wassergerinnsel überall im Tal und in den Bergflanken, das Schäumen der gelbgrauen Schmelzfluten, die über nackte Felsen zu Tal stürzen, aus unergründlich dunkeln Tannenwäldern hervorkommen, verschwinden, wieder auftauchen, hier den Weg sich bahnend durch die schweren Massen des in schattigen Mulden noch lagernden Schnees, und dort Felsenplatten umspülend, von denen aus in lebhaftem Rot Alpenblumen und Bergkräuter zum Wald emporwuchern, endlich im schönen Bogen herabfallend, um fleißig noch ein Sägewerk oder eine Mühle zu treiben, bevor sie sich mit dem Fluß vereinigen.

Wie sehr Gebirge trennen, das spürt man selbst so im Hinauf-

klettern des Zuges. Die Geschichte der europäischen Völker hätte ein anderes Profil ohne diesen großen westöstlichen Gebirgszug. Dieses Gebirge hat Europa in zwei Welten geteilt, in eine nordische und eine südliche Welt, geographisch und geistig. Und es trennt uns noch heute, trotz der Eisenbahn, nicht nur räumlich, sondern in einer tieferen Weise von Italien. Es ist, als solle der Deutsche von allem abgelenkt werden, was ihm daheim Gewohnheit ist, bevor er nach Italien kommt; es ist, als solle er vorbereitet werden auf ganz unerwartete Dinge.

Bei Bozen, wo der Eisack und die Talfer zusammenfließen, um eine Strecke weiter südlich in die Etsch zu münden, weitet sich endgültig das Tal. Die Berge treten dort, wo mehrere Täler zusammenlaufen, weiter zurück; man vermag Distanz zu nehmen. Gegen Osten bauen sich die reliefreichen Wände der Dolomiten, ragt die wilde Plastik des Rosengartens empor; gegen Süden aber ebben die riesigen Höhen langsam ab, es folgen weichere Bergformationen den Wassern der Etsch. Das Bergpanorama wird dadurch in einer ergreifenden Weise mannigfaltig. Soweit eben die Berge überhaupt ästhetisch wirken. Das Letzte und Größte auch in diesem erhabenen Rundbilde ist dem menschlichen Auge nicht faßbar. Die Gewalten, die dieses Ungeheure geschaffen haben, können nicht anschaulich bewältigt werden. Die Riesenwelle im Ozean wird wie eine Melodie empfunden, weil der menschliche Geist ihre von Kraft und Gegenkraft gezeugte Form spontan zu erleben vermag und weil ihm diese Form darum ästhetisch wird; die Dolomiten aber vermag keine Phantasie intuitiv nachzuempfinden. Der Geologe kann es theoretisch empirisch tun; das ist aber ein zu weiter Umweg für die Vorstellung.

Am stärksten ist der Eindruck von der Virglwarte aus, einem 460 m hohen Berg im Süden der Stadt, wo hinauf eine Drahtseilbahn führt. Diese halbe Höhe ist ein guter Standpunkt, weil man von dort nicht ganz verloren zu den Höhen hinaufstarrt. Der erhöhte Standpunkt gibt dem Auge eine Art von Herr-

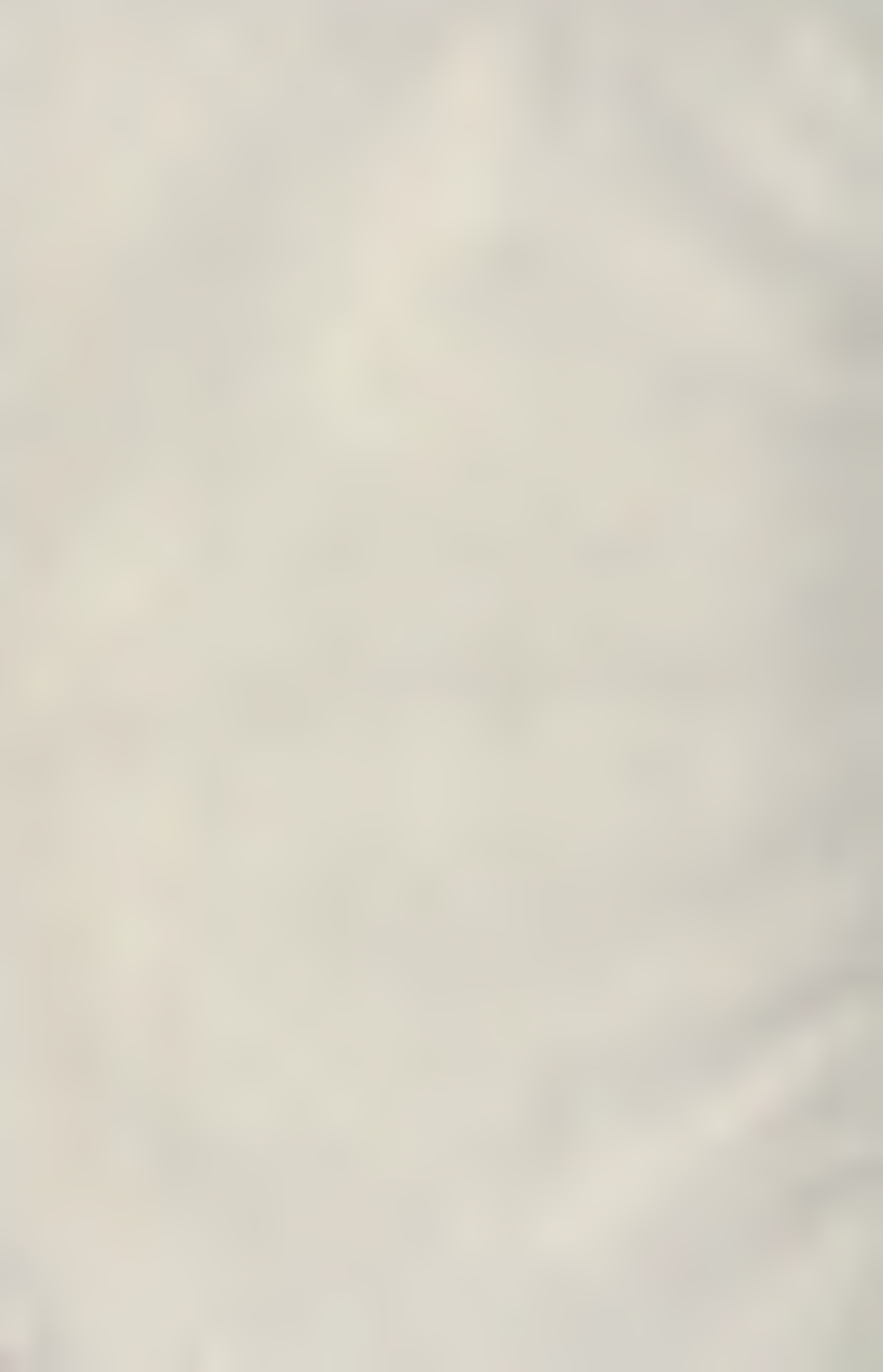
schaft. Was von diesem Aussichtspunkt am mächtigsten wirkt, das sind wieder nicht die der Einbildungskraft unzugänglichen Riesenspitzen der Dolomiten und Schneeberge. Die bleiben als erhabene Unbegreiflichkeiten in ihrer drohenden Starrheit im Hintergrund; sie sind die Wände, die das eigentlich dramatisch handelnde Leben in den Vorbergen wie mit Ewigkeitsmauern abschließen. Was zu leben beginnt, ist vielmehr die halbe Höhe zwischen Tal und Gipfel. Man könnte von einer Symphonie des Terraingeschiebes sprechen. Wie vom Riesenfinger Gottes modelliert, erscheinen die hoch und höher sich schwingenden Berge, die als Felder sanft ansteigend beginnen und als Weinberge sich nach oben fortsetzen, über deren Rücken Wege und Straßen hinführen, und die reich bebaut sind mit hellen Häusern und kleinen Kirchen, die weiter oben in Wald übergehen, bis schließlich der nackte Fels steil dann hervortritt. Hier nimmt man deutlicher das Gesetz der Berggestaltung wahr, sieht, wie die Massen von Sturm und Regen der Jahrtausende gleichmäßig abgeschliffen und abgewaschen sind, wie das abstürzende Geröll das willkürlich zackig Gebrochene geglättet und schönfließende Formen geschaffen hat, sieht weite Plateaus mit unbeschreiblicher Grazie sich im Raume dahinschwingen, als wäre der Sand einer Ewigkeit über die breiten Flächen dahingerieselt, und sieht natürliche Vegetation und Anbaukultur wetteifern, das Harte abzurunden, das Zufällige ornamental zu machen, das Urweltliche gewissermaßen menschlich zu stilisieren und die Natur in ihrem Bestreben zu unterstützen, den Berg wieder zum Tal zu ebnen, nachdem die sich faltende Erde eine so kolossalische Ungleichheit geschaffen hat. Man nimmt jene Schönheit wahr, wofür es nicht klein und groß gibt, die dieselben Formen schafft auf dem kleinsten Sandhaufen und in der ausgedehnten Moräne, und die in den Gesetzen der irdischen Kräftespiele wurzelt. Der Raum wird in einer romantisch beängstigenden Weise gefühlt. Es regt sich der Wunsch, zwischen den schön geformten Vorbergen hinab ins Tal zu schweben und die erhabene Plastik unmittelbarer zu fühlen. Viel-

leicht erzählt uns einmal ein Flugkünstler, wenn er die Lüfte einer solchen Landschaft durchflogen hat, von seinen Raumempfindungen. Ich mußte oben auf der Virglwarte an Rembrandts Landschaften denken; er allein hat diese ungeheure Raummystik wenigstens anzudeuten gewußt. Wie sein geheimnisvoller Pinsel von Plan zu Plan fortschreitet, wie er aus einer tonreich flimmernden Farbenpaste heraus den Raum phantasievoll modelliert und das Skelett seiner Berglandschaften dann mit der glitzernden Farbigkeit des Lichtes erfüllt, das hat etwas davon, wie sich mir das weite Bergrund im Glanze eines hellen Frühlingsmorgens darbot. Alles war raumhaft, und doch war alles auch wieder nur malerisch in der Fläche da. Jede Realität ward zum Ton, jedes Licht, jeder Schatten zur Farbe, jeder Kontrast war bildhaft, und bei höchster Wirklichkeit und Fülle lag das Ganze doch da im Lichte einer erhabenen Unwahrscheinlichkeit. Sacht und langsam hebt sich nach Westen ein Berg empor, formt sich breit aus wie zu einer Bastion, verliert sich im Dämmerblau einer Schlucht, trägt auf klar emporschwellenden Gipfeln Wälder, als sei es ein kurzes krauses Haupthaar, zeigt die Knochen seines Felsengerüstes, schillert, wie er gottesfreudig und fest gegründet daliegt, in all seinen schattigen Falten von tausendfacher Romantik, ist ganz für sich da und doch auch wieder nur wie eine verlorene Steinwelle in einem Felsenozean, über den bis zu den fernsten Horizonten die blauen Morgendüfte des ewigen Alpennebels schweben. Das Tal unten aber ist von der glitzernden Helle der Obstbaumblüte wie ausgefüllt. Ein unendlicher Rausch von Form und Farbe geht vom heiteren Tal hinauf zur ernsten Höhe, von der grünen Tiefe zum Weiß des ewigen Schnees. Darüber hinweg ziehen Wolkenschatten, hier die Farben verlöschend und sie dort aufflammen lassend. Über die höchsten Gipfel aber schweben weiße Segler leicht noch hinweg auf ihrer stillen Wanderung von Süd nach Nord.

Selbst unter so günstigen Bedingungen, wo einem das Gebirge menschlich näher kommt, bleibt im Gemüt eine Verwirrung zu-



1. BERGGIPFEL



rück. Man ist überwältigt, doch nicht befreit; der Mensch erscheint einem kleiner vor dem Hintergrund der Berge, er kann nicht heroisch gedacht werden. Man denkt daran, daß Homer zu seiner Odyssee notwendig die „heilige Meerflut" brauchte, daß er sein Heldengedicht in keiner Weise im Gebirge hätte spielen lassen können.

Als wir vom Virgl herabkamen, hatten wir auf der Eisackbrücke ein merkwürdiges Erlebnis. Es kam uns ein anständig gekleideter, schwarzbärtiger Mann entgegen, mit klugem, aber etwas krankhaft magerem Gesicht, dem Aussehen nach etwa ein Lehrer. Er trug ein Büschel jener schönen, erikaartigen, roten Gebirgsblumen in der Hand, die wir schon auf der Fahrt überall im Gebirge gesehen hatten. Als wir ihm unwillkürlich auf die Hände blickten, kehrte er sich uns plötzlich zu und bot meiner Begleiterin die Blumen an, ja drang sie ihr heftig fast auf. Als wir dankend weitergehen wollten, sagte er schnell und eindringlich: „Ich will Ihnen noch ein Wort sagen, das nicht vertrocknet wie diese Blumen: Jesus Christus starb für uns! Nicht der Papst, nicht der Priester, Jesus Christus allein besteht." Eilig ging er dann weiter. Doch konnte man ihm von hinten sogar ansehen, wie sehr er durchdrungen war von der Bedeutung seiner Worte. Uns schien diese Außerung religiöser Hysterie recht gut zu der Bergstimmung zu passen. Ich glaube nicht, daß das Gebirge die Menschen, die ständig darin leben, geistig frei macht. Mir scheint vielmehr, daß alle Bewohner von Hochgebirgsgegenden einen engen Charakter haben und ihn auch wohl haben müssen. Das Leben in den Bergen macht puritanisch. In Norwegen und Schottland, in den Pyrenäen und den Alpen.

In einem spezifisch italienischen Stadtmilieu befindet man sich schon in Trient. Nach einer herrlichen Fahrt durch das fruchtbare, sorgfältig, fast gartenartig bebaute Etschtal, wobei hinter

Bozen die Sprachgrenze – die immer auch eine Kulturgrenze ist – überschritten wurde, gerieten wir am heißen Mittag in eine unvergeßliche Stimmung steinerner Leblosigkeit, die als Kontrast ganz phantastisch wirkte. Trient erschien uns in der grell weißen Staubigkeit des Mittags, mit seinen leer und tot zwischen zerbröckelnden Palastfassaden sich windenden Straßenschluchten, wie eine von der Inquisition regierte und entvölkerte Stadt, wie ein Wohnort von Menschen, der von der Zeit, abseits vom Wege, vergessen worden ist. Nur einzelne gleichgültig lungernde und starrende Gestalten waren auf den Gassen zu sehen; auf diesen Straßen, die nun mit einemmal ganz anders sind, ohne Trottoir, gepflastert und mit zwei Streifen von Steinplatten für die Räder der Wagen. Eine verkommene und beschmutzte Monumentalität in den alten Architekturen, eine unverkennbare innere Größe des bedeutenden Alten neben der unverhüllten Armut, Trägheit und Dürftigkeit der Gegenwart wirkte ganz drückend. Am meisten auf dem Platze, wo eine alte romanische Dombasilika sich mürrisch erhebt, wo die Barockformen eines Neptunbrunnens sich vergebens brüsten, zerrissene bunte Wäsche in den Fenstern trocknet und die gelben Hausfassaden kahl einen schön angelegten Platz abschließen. Unter trübsinnigem Mettengebimmel trabte eine armselige Prozession, ein Priester mit dem Kreuz, einige schmutzige Chorknaben und etwas ärmliches Volk über den Platz; und das Innere des Doms gähnte uns schwarz wie eine Gruft entgegen. Der Katholizismus zeigt ein neues Gesicht; er hat etwas, das zu dieser brütenden Mittagsstimmung paßt, etwas Unheimliches und Gleichgültiges, er hat etwas von einer giftig verschimmelnden Geistigkeit. In einem trüben, grauen Grabenwasser wuschen weiterhin einige alte Weiber ihre Wäsche, und noch weiter draußen auf den Feldern des Talbodens arbeiteten Männer und Frauen, die nicht bäurisch und auch nicht städtisch, aber entschieden proletarisch aussahen. Der Kontrast der fruchtbaren, wohlgehaltenen Talfelder draußen zu der Freud- und Leblosigkeit der einst aristokratisch gebauten Stadt und zu der Dürftigkeit der

Menschen, die in alten Palästen wie in großstädtischen Hinterhäusern wohnen, war fast unheimlich.

Ganz überraschend war der Stimmungswechsel, als wir dann nach dem Essen gegen acht Uhr abends wieder die Straßen betraten. Der weite, mit Anlagen und einem Dantedenkmal geschmückte Platz vor dem Bahnhof war mit einem Male belebt. Und auch die in die innere Stadt führenden Straßen waren nun ziemlich volkreich. Die Dämmerung hatte die Menschen aus den Häusern hervorgelockt. Sie schlenderten in Gruppen umher und atmeten die kühler gewordene Luft. Vor einem Kinematographentheater, das in einem alten Palazzo Unterkunft gefunden hatte, drängte sich eine halb ländliche Industriebevölkerung; auf dem Platze suchten Liebespaare den Schatten der Bosketts, österreichische Stadtwächter patrouillierten unter dem italienischen Volk, sichtbar gemieden und gefürchtet, vorüber, und schlanke, hübsche österreichische Offiziere, die Vertreter der vornehmen, herrschenden Gesellschaft in dem Dualismus von italienischem und österreichischem Volkswesen, führten ihre Damen vorüber. Es war, als sei die Stadt am Abend erwacht, wenigstens zu einer Art von Halbbewußtsein. Doch dauerte es nicht lange. Bald nach neun Uhr lag der Platz wieder still und leer da. Die im letzten Abendschein verdunkelnden Berge drohten mit ihren hohen Massen auf die Stadt herab, und der Mond schwamm kalt und klar durch einen nebelgrauen Himmel.

Der Aufenthalt von früh bis spät zwischen Bergen hat für mich, dem es ganz neu ist, etwas Quälendes, weil ich einmal aus der Entzückung nicht herauskomme und zum andern mit den Sinnen nicht begreifen kann. Deutlich ist es zu fühlen, wie sich der Charakter der Berglandschaft auf der Fahrt von Bozen nach Trient und von dort über Mori nach Riva ändert; aber ich kann mir diese Veränderungen selbst nicht befriedigend erklären. Die Naturgeschichte des Gebirges kann immer nur in Teilen begriffen werden, oder nur ganz von fern. Ich fühle, daß es eine Anatomie

der Berge gibt, doch ist dem Gefühl die Herrschaft darüber fast versagt. Die Zerklüftungen, die Formen der nie ruhenden Abnützung, die Rutsche und Stürze, kurz die Formen von Zerstörung und Verfall: das sind die eigentlich sichtbaren Kräfte. Die aufbauende Kraft dagegen, die Urkraft, die die Massen emportrieb und faltete, klingt als Rhythmus kaum wider. Man versteht so zwischen den Bergen, daß das Gebirge aller religiösen Mystik immer der Wohnort des Unerklärlichen gewesen ist. Es rinnt und rieselt zwar beständig in schönen Linien und breiten plastischen Modellierungen von den Höhen herab; man sieht schöne Formen, wo aus schmalen Spalten das Geröll herabkollert, wie ein Bach aus Schutt und Staub, der sich ein Bett schafft, und sich in sanften Kegelformen zu Füßen der steil aufstrebenden Felsen anhäuft; man sieht stilisierende Rhythmen, wo die Linien der Gesteinslagerung, diese Jahrtausendringe des Gebirges, über ganze Bergkomplexe hinweglaufen und wo die formende Kraft des Wassers sichtbar wird. Das Durcheinander aufbauender und zerstörender Kräfte ist aber zu mannigfaltig, als daß man das Gesetz des Ganzen frei genießen könnte. Es sind der Kräfte zu viele; der Mensch ist nicht imstande, ihr Durcheinander und Nebeneinander mit einem Blick zu genießen. Der eine Blick aber ist im Ästhetischen entscheidend. Es ist die Übersicht um so weniger möglich, als die unendlichen perspektivischen Verschiebungen die Anschauung immer wieder irreführen.

Herrlich ist die Landschaft zwischen Bozen und Mori trotzdem. Man hat überall Distanz und genießt dadurch vor allem die reichen Mittelgründe mit den romantisch wirkenden Burgen auf Felsen, die mit Efeu waldartig überwuchert sind. Romantisch wirken diese Gebäude nicht sowohl ihrer historischen Bedeutung und ihrer Ruinenhaftigkeit wegen, sondern weil sie silhouettenhaft in einer nur ahnend zu ermessenen Raumweite stehen und doch immer in der fest umschlossenen Enge der Berge, weil sie sich nicht beherrschend vom Himmel abheben, sondern tonig von dunklen Berghintergründen, weil sie im Korridor des Tals zu-



2. DIE PONALESTRASSE BEI RIVA



gleich wie im geschlossenen Raum daliegen und wie im Grenzenlosen.

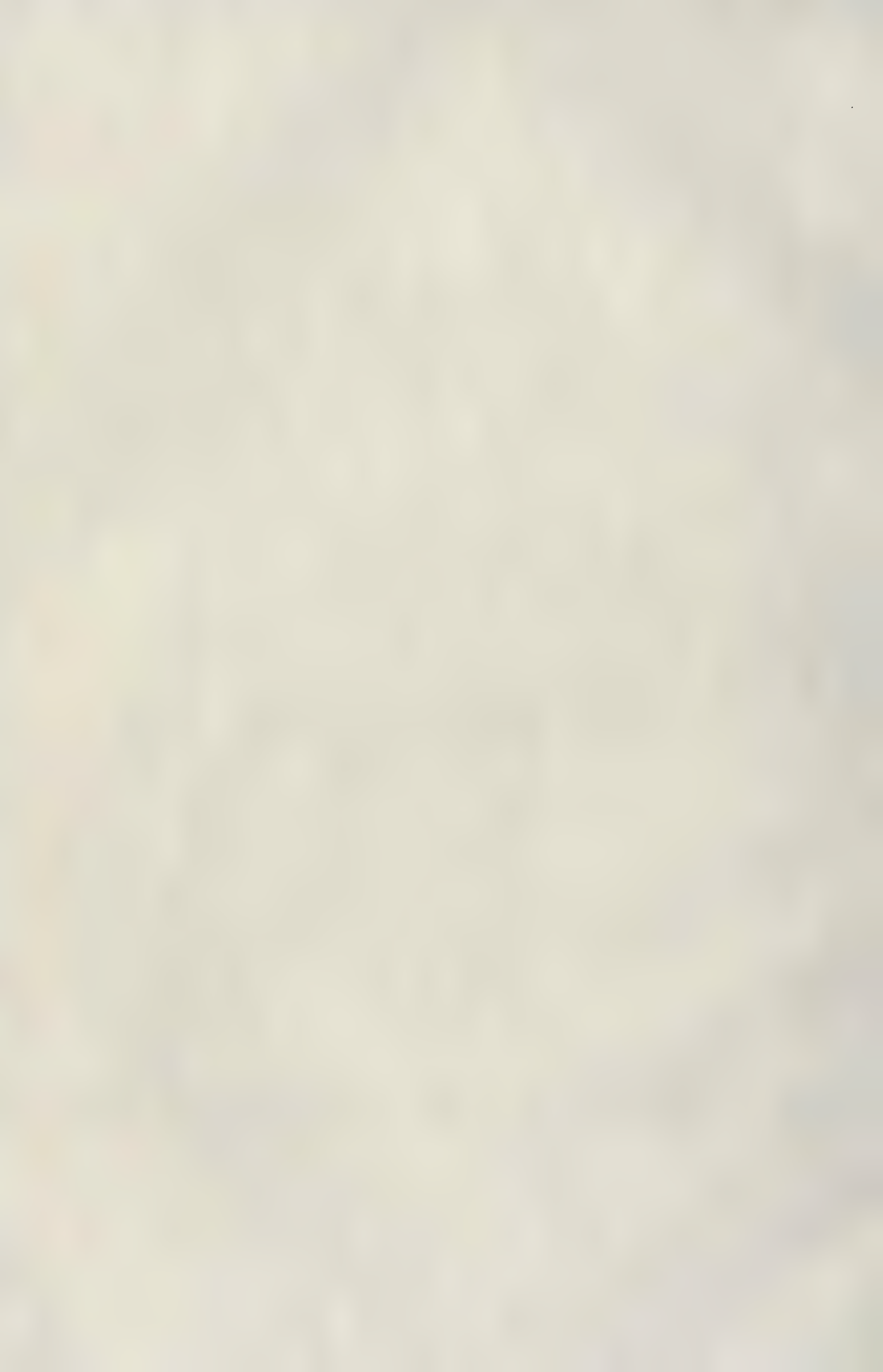
In eine neue Bergwelt gelangt man, wenn man bei Mori das Etschtal und die Hauptstrecke der Südbahn verläßt und zum Gardasee hinüberfährt. Auch jetzt noch ragen ferne Schneeberge über niedrigere Höhenzüge empor, doch gewinnen die Vordergrundberge nun einen neuen dominierenden Charakter. Man glaubt eine vulkanische Welt zu betreten. Es ist alles wie ausgedörrt; diese waldlose Gebirgswelt hat eine alttestamentarisch trockene Größe. Die Berge sind heller, grauer, kreidiger; und da sie im vollen Licht der schon südlichen Sonne daliegen und durch den feinen weißen Staub der Straßen gesehen werden, gewinnen sie einen unerhört malerischen Tonreichtum. Es herrscht ein in hundert Valeurs schillerndes Grau vor. Um so mehr, als die Häuser aus den Steinen der Felsen gebaut, die Dächer mit fahlroten, ausgebleichten Ziegeln gedeckt und die Ortschaften unendlich malerisch, aber wie mit Diskretion in das Terrain hineingebaut sind. Es ist eine Architektur von grauen, gelblichen und bläulichen Tönen, was sich vor dem Auge aufbaut. Ganz juwelenhaft wirkt es dann, wenn inmitten dieser steingrauen Tonpracht, in einer phantastischen Trümmerlandschaft, der türkisblaue Wasserspiegel des Loppiosees mit seinen kleinen grün bewaldeten Felseninselchen auftaucht, wenn sich weiterhin bei Nago plötzlich ein Blick auf den grünblau heraufglänzenden Gardasee öffnet, oder wenn sich hinter Arcos reicher Palmengartenvegetation das fruchtbare Weinland bei Riva öffnet, das herrlich modellierte Berge ringsum abschließen.

Die Bergformation in der Umgebung.Rivas und am Gardasee kommt einem menschlich vielleicht am meisten nahe. Es ist eine Gebirgswelt, deren lyrisch-heroischem Zauber man sich nicht entziehen kann. Freilich ist auch das wieder eine nicht näher zu erklärende Empfindung Es ist in dem Gebirge, das einem in Riva beständig vor Augen steht und woran man auf der Dampferfahrt nach Desenzano langsam vorbeigleitet, etwas an mächtige erstarrte

Wolkenbildungen Erinnerndes. Um so mehr, als der blaue Duft der schleiernden Atmosphäre die Illusion noch verstärkt und die Massen unwirklich macht. In dieser reichen Tonigkeit erscheinen alle Farben wie durchsüßt vom zarten Nebellicht des weichen Klimas. Nirgends verwischen abrundende Wälder die charakteristischen Umrißlinien. Diese Linien aber haben, so möchte man sagen, etwas Handschriftliches, etwas Geistreiches. Das Gebirge erscheint mehr als sonstwo vermenschlicht, wahrscheinlich weil die Berge mehr für sich stehen und sich individueller auf breiter Basis entwickeln. Zudem sind die Höhen des Gardasees niedrig genug, daß man sie mit einem Blick umfassen kann. Man kann diese Formationen nicht wohl ansehen, ohne von gewissen arkadischen Empfindungen ergriffen zu werden. Zugleich stellt sich ein Gefühl des Heroischen ein. Das unbegreiflich Dämonische der Tiroler Berge tritt zurück, die Maße werden als edel empfunden, sie sind menschlich mehr faßbar. Das, was ich das Hellenische dieser Gebirgswelt nennen möchte, ist vor allem dort, wo die Höhen ihre Steilheit verlieren, wo sie vom See zurücktreten und Ortschaften und Pflanzungen sich sanft am Gelände empordrängen. Aber auch hier läßt sich das Ganze nur sehr bedingt geistig-sinnlich erfassen. Wieder schweben die Bergbilder unarchitektonisch im grenzenlosen Raum; man hat nicht deutliche Raumempfindungen, trotzdem die Natur so reiche Hintergründe, Mittelpläne und Vordergründe aufgebaut hat. Die Landschaft beginnt im Auge zu schwanken. Sie ist ganz malerisch und doch nicht ein empfehlenswertes Objekt für den Maler. Die Natur hat, im Kontrast der in den Fernen blauvioletten, in der Nähe gelbgrauen und stumpfgrünen Felslandschaft zum edelsteinblauen Wasser ein Äußerstes getan. Nur die Natur kann solche Effekte wagen, weil sie alles wieder ins gleiche bringt durch die die Farben mischende Bewegung. Der Maler kann vor solchen Objekten der Süßlichkeit kaum aus dem Wege gehen. Ein so bequemes Objekt des Staunens das strahlende Grünblau des Wassers ist, so kann es dem Auge selbst in der Natur peinlich



3. RIVA VON DER PONALESTRASSE AUS GESEHEN



werden. Bei Desenzano, wo der helle Kiesgrund hervorscheint, nimmt der Wasserton eine so intensiv waschblaue Färbung an, daß es war, als führen wir auf einem Anilinsee. Es war mehr ein Phänomen als eine Naturschönheit. Es zerriß die Wasserfarbe die Landschaftsstimmung, wo sie doch sonst, spiegelnd und reflektierend, immer eint. Kein großer Landschafter hat dergleichen jemals zu malen versucht.

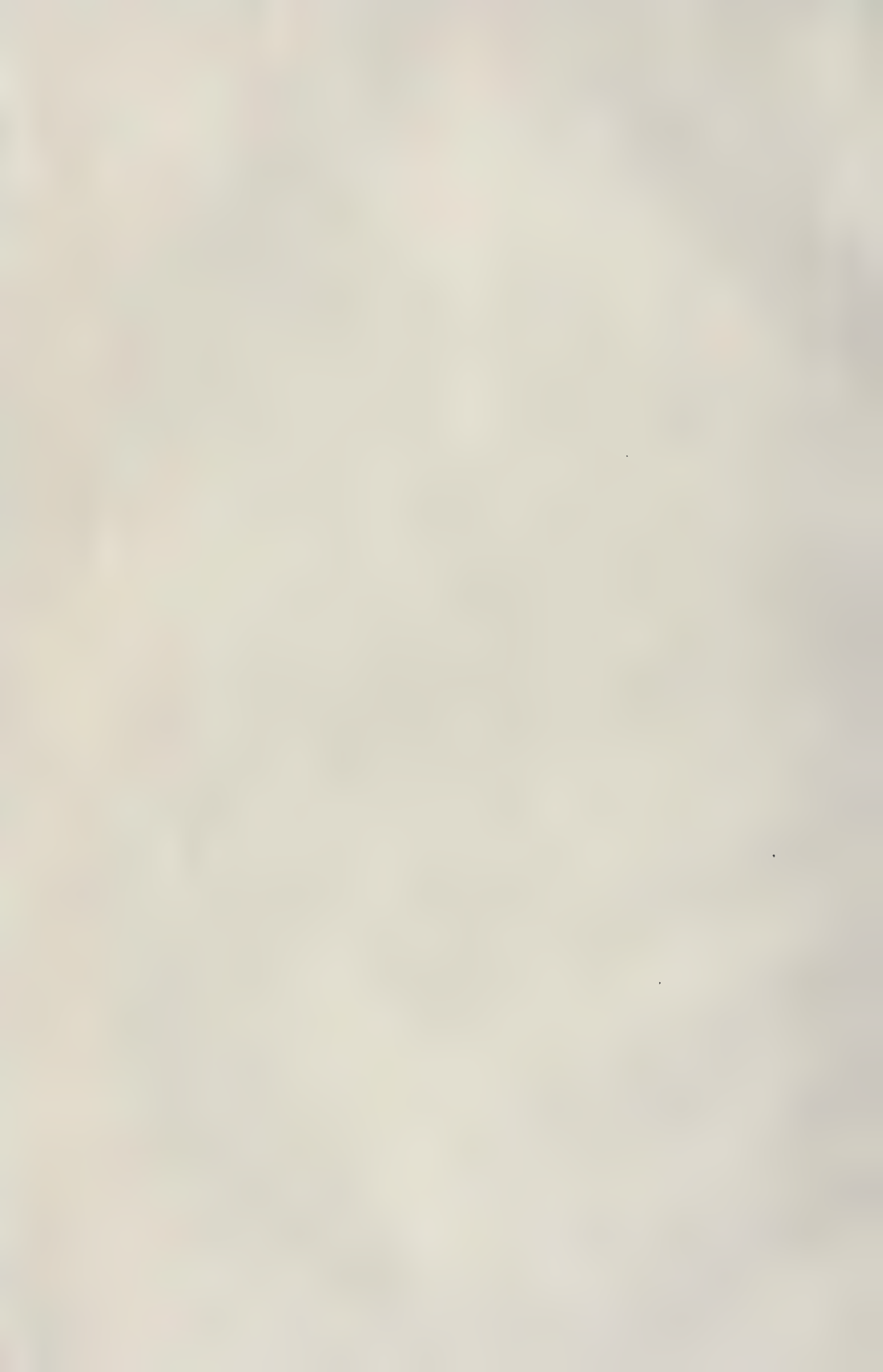
In demselben Maße, wie die Berge ihren Charakter ändern, tritt die südliche Flora als natürliches Produkt des Bodens auf. Der Weinstock verwächst in einer ganz eigenartigen Weise mit der Landschaft, und ebenso erscheint der Ölbaum wie eine dieser Landschaft natürliche Form der Flora. Was man aber an Palmen und Schachtelhalmen in den Gärten sieht, macht keineswegs schon einen organischen Eindruck; dort nur, wo an den Ufern des Sees die Olivenbäume in durchsichtigen Gehölzen halb wild beieinanderstehen, wo Zitronen- und Orangenpflanzungen sich an den Berghängen hinauf entwickeln, wo dunkle spitze Zypressen, großen Wacholderbüschen gleich, wie in Herden auf den Bergplateaus wachsen und der Landschaft einen merkwürdig pikanten Akzent geben, befindet man sich vor einer neuen Rasse von Pflanzen, die sich einem eigentümlichen Milieu angepaßt hat. Es ist allerdings eine Kulturflora, die selbst in der Freiheit noch etwas Gartenartiges behält; doch ist die Kultur zu einer zweiten Natur geworden. Die Folge ist, daß die Landschaft zwar verwildert aussehen kann, nie aber eigentlich wild. Garten und Land gehen überall am Gardasee ineinander über. Ein wundervolles Motiv in diesen Landschaftsbildern am See sind die überall an den Bergen emporgebauten Zitronenpflanzungen. Es sind in langen Rechtecken angelegte Terrassen, auf deren Stufen sich in regelmäßigen Abständen vor einer geschlossenen Rückwand gemauerte Pfeiler erheben, die weiß gekalkt werden. Von Pfeiler zu Pfeiler sind Latten und Sparren gelegt, so daß bei ungünstigem Wetter die Pflanzungen durch Matten geschützt werden können. Diese von

drei Seiten und oben offenen Treibhaushallen, angefüllt vom dunkeln Laub der Orangenbäume, aus dem die reifen Früchte sich golden hervordrängen, geben der Landschaft eine merkwürdige Note. Vom See aus gesehen, erscheinen diese Anlagen sehr architektonisch; sie haben fast etwas Tempelartiges, da die weißen Pfeilerordnungen dominieren und wie Säulenstellungen wirken. Der Anblick ist festlich, wie sich diese Terrassen überall am Amphitheater der Berge emporbauen. Hier und da kommt eine gewisse Ruinenromantik hinzu, weil in den letzten Jahrzehnten viel Krankheit in den Pflanzungen geherrscht hat, weil die Kultur dann aufgegeben worden ist und die Anlagen schnell verfallen sind. Es ist einem zuweilen, als sähe man Tempelreste, in denen wilde Fruchtbäume wuchern.

Auf ansteigendem Terrain wirken horizontal und vertikal betonte Architekturmassen überhaupt sehr edel – das wird einem überall in dieser Gegend vor Augen geführt. Die italienische Profanarchitektur südlich von Trient und vor allem am Gardasee ist nirgends ganz ländlich; Stadt und Land greifen viel inniger ineinander als im Norden. Dörfer in unserem Sinne sind nicht zu sehen. Es hat selbst das vereinzelt in den Bergen stehende Haus etwas Städtisches. Hinter Trient tritt endgültig an die Stelle der im Grundriß rechteckigen germanischen Hausform mit dem spitzschrägen Dach das im Grundriß quadratische und im Aufriß oft würfelförmige italienische Haus, das mit einem zwar auch gegiebelten, aber doch ganz flach nur geschrägten Dach gedeckt ist. In der Berglandschaft stehen diese regelmäßigen, kastenartigen Gebäude fast monumental, besonders dort, wo sie in Massen auftreten. Das Geometrische und Rhythmische dieser Bauart wirkt in dem bewegten Gelände wie ein zugleich anregender und pikanter Kontrast. Die einzelnen Häuser sind ziemlich nichtssagend, sie sind unindividuell, wenn auch stets in guten Verhältnissen; in der Masse aber hat ihre feine Regelmäßigkeit die Eigenschaft, die ganze Landschaft zu stilisieren, zu ordnen. In Riva zum Beispiel ist kaum ein Gebäude, das für sich besonderer Aufmerksam-



4. DER HAFEN VON MADERNO (GARDASEE)



keit wert wäre; aus der Distanz aber, etwa von der aufsteigenden Ponalestraße aus gesehen, wirkt das Spiel der Horizontalen und Vertikalen, der Rhythmus der Fensteröffnungen und die kubisch reiche Schichtung der um das Hafenbassin gruppierten, in einen Bergschatten geschmiegten Häusermasse wie ein einziger wohlkomponierter Gruppenbau.

Dieser architektonisch malerische Reiz ist längs des ganzen Seeufers zu genießen, weil die Städtchen und Orte, oft nur aus wenigen Häusern bestehend, über das ganze Uferland verstreut sind und weil sie vom Dampfer aus auf dem ansteigenden Terrain alle wahrgenommen werden. Zuweilen stehen zwischen den immer ein wenig verfallenen oder doch schlecht gehaltenen Häusern und neben älteren Kirchenarchitekturen größere Gebäude in schönen Verhältnissen. Es sind offenbar Herrenhäuser aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, klassizistisch-bürgerlich im Sinne unseres Schinkelstils etwa. Angenehm fällt es auf, daß neuere Wohnhäuser einfach und anständig, ohne unnötige Stuckornamente aufgeführt sind; doch sind sie etwas banal und ohne Physiognomie.

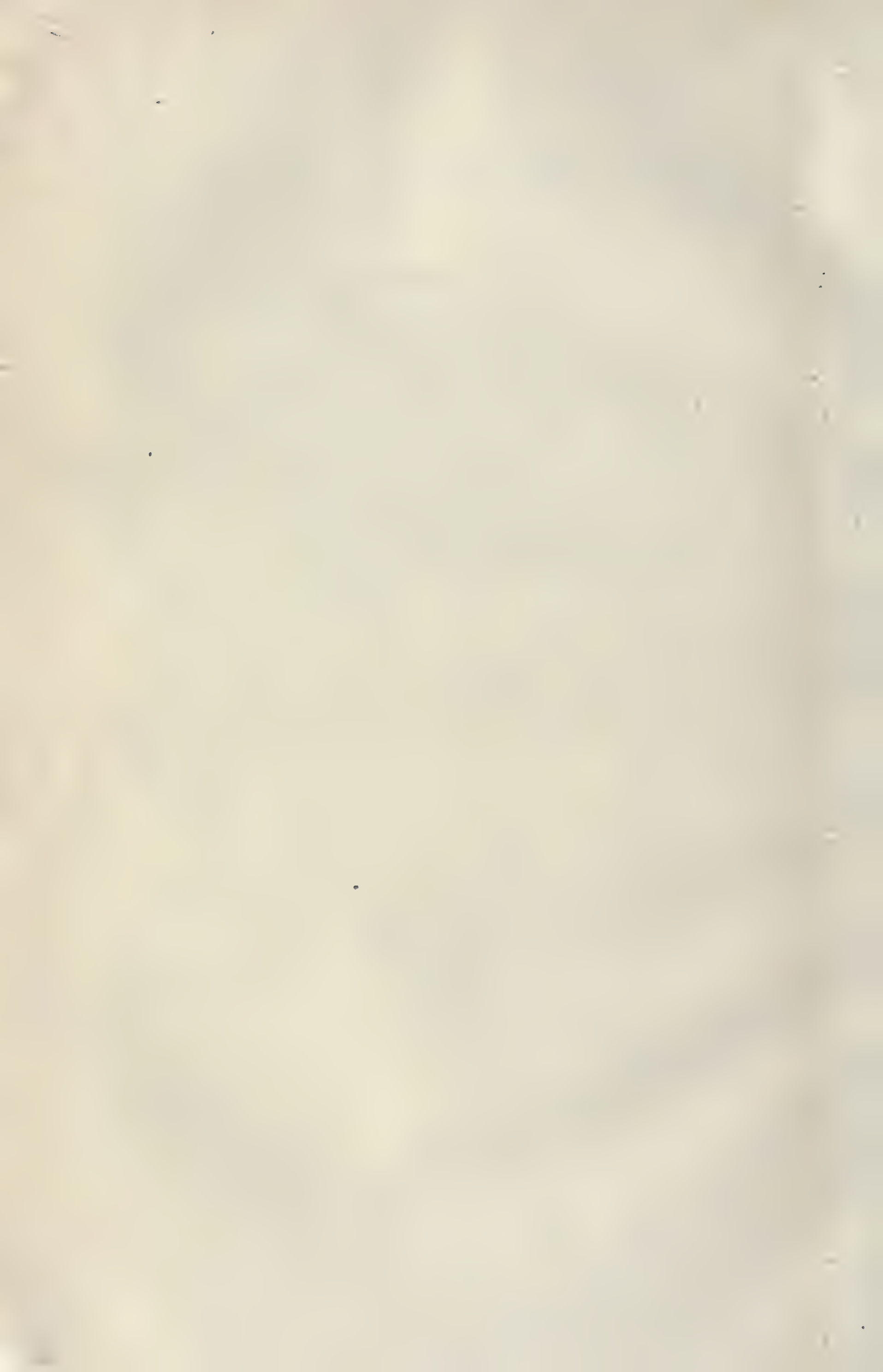
Die Ankunft des Dampfers gestaltet sich für die Orte am Gardasee zu einer kleinen Sensation, um so mehr, als der Haupt- und Marktplatz in der Regel am Wasser liegt. Passagiere gehen ab und zu über die Laufbrücke, Waren werden hastig ein- und ausgeladen, Orangenverkäufer rudern herzu, Drehorgelspieler suchen die Aufmerksamkeit zu erregen, an den steinernen Brüstungen der Palmengärten vor den vornehmen Hotels lehnen neugierig gelangweilt die Fremden, und es ist allerorts Festtag, wie überall, wo die Reisenden die Hauptpersonen sind. (Freilich fällt auf den Festtag in diesen Gegenden ein Schatten, weil man auf Schritt und Tritt daran erinnert wird, daß der Landstrich eine große europäische Heilstätte für Lungenkrankheiten ist.) So fährt man an Gargagnano, am schön gelegenen Maderno und an Gardone vorüber, in die tote Bucht von Salo hinein, dann aus der Bucht wieder heraus, vorüber an der Isola di Garda, wo ein neugotisches

Schloß einen ziemlich üblen Eindruck macht, vorbei am steil abfallenden Kap Manerba und an Sirmiones alter Scaligerburg auf Desenzano zu. Dort betritt man zum erstenmal italienischen Boden.

Die heroische Ouvertüre ist damit zu Ende. Während wir noch erfüllt sind von all den neuen Bildern und Reizen einer auf engem Raum Wirkungen der See und des Gebirges, des Gartens und der Bergwildnis, der nahen tropischen Fülle und der fernen Gletschereinsamkeit, der Stadtarchitekturen und der freien Landschaft zauberisch vereinigenden Natur, trägt uns der Zug nach Verona. Die Berge, die die Empfindung in diesen Tagen ausschließlich fast beherrscht haben, bleiben zurück. Sie verschwinden im Alpennebel ebenso geheimnisvoll wie sie auftauchten. Nur ganz in der Ferne glänzt noch wie ein Silberstrahl der Schnee des Monte Baldo aus blauem Dunst herüber.

---

# VERONA



GLEICH nach der Ankunft sind wir durch die Gassen gerannt, haben in den engen Straßen zu Palastfassaden hinaufgesehen und in einige der mit schweren Vorhängen geschlossenen Kirchen hineingeblickt, haben nicht ohne Mühe den Komplex der Piazza d'Erbe und der Piazza dei Signori gefunden und sind um die antike Arena herumgegangen.

Ich bin enttäuscht und ernüchtert.

Vielleicht sind das nicht die rechten Worte; jedenfalls aber fühle ich mich unruhig und unsicher.

Dieses ist im wesentlichen eine Reise nach der italienischen Renaissance. Verona sei, so wurde mir gesagt, typisch italienisch, und so habe ich die erste Begegnung ungeduldig herbeigesehnt. Ich habe gleich eine Lösung erwartet und finde, daß die Spannung nun erst beginnt. Ein neues, riesiges Problem wird sichtbar. Ich bin voller Unruhe.

Eines ist mir in diesen wenigen Stunden schon klar geworden: es war ganz unnötig, sich zu sorgen, daß es so schwer sei, naiv zu bleiben. Das konkrete Erlebnis hat eine so unwiderstehliche Macht, daß ihm gegenüber alle Vorgedanken wie blasse Träume entweichen. Ich kann mich hier, inmitten der Realitäten, an meine früheren Beziehungen zu allen diesen Dingen kaum noch erinnern. Wenigstens in diesem Augenblick nicht. Es ist alles, alles anders! So ganz und gar unromantisch ist es, so brutal wirklich und in aller Bedingtheit so selbstverständlich. Mit dem Trost, der erste Anblick entscheide nicht, und es sei ein genaueres Studium nötig, kann ich mich nicht betrügen. In Wahrheit ist doch wohl im ersten Eindruck etwas Entscheidendes, das durch keine Spezialkenntnis wieder umgeworfen werden kann. Die tiefste Lebensstimmung der Dinge offenbart sich im Augenblick und im jähen Hinblicken.

Wie mag es nun kommen, daß diese erste Begegnung mit der Renaissance mich enttäuscht? Solange ich denken kann, ist mir das Vollkommene in Italien versprochen worden. Wie oft habe ich gehört, man könne in Italien gar nicht hochgesinnt und edel

genug fühlen, um sich auf die Höhe dessen zu schwingen, was das Auge dort sieht. Mir scheint nun aber im Gegenteil: man kann gar nicht realistisch, ruhig, sachlich und selbst trocken genug sein in diesem Kulturmilieu von Verona. Nicht eine Spur von Romantik habe ich entdeckt; es sei denn jene faulige Romantik, die in jedem Fäulnisprozeß enthalten ist. Und jene Romantik, die von selbst in allem Geschichtlichen liegt. Statt dessen ahne ich eine Lebenshärte, worauf ich nicht vorbereitet war.

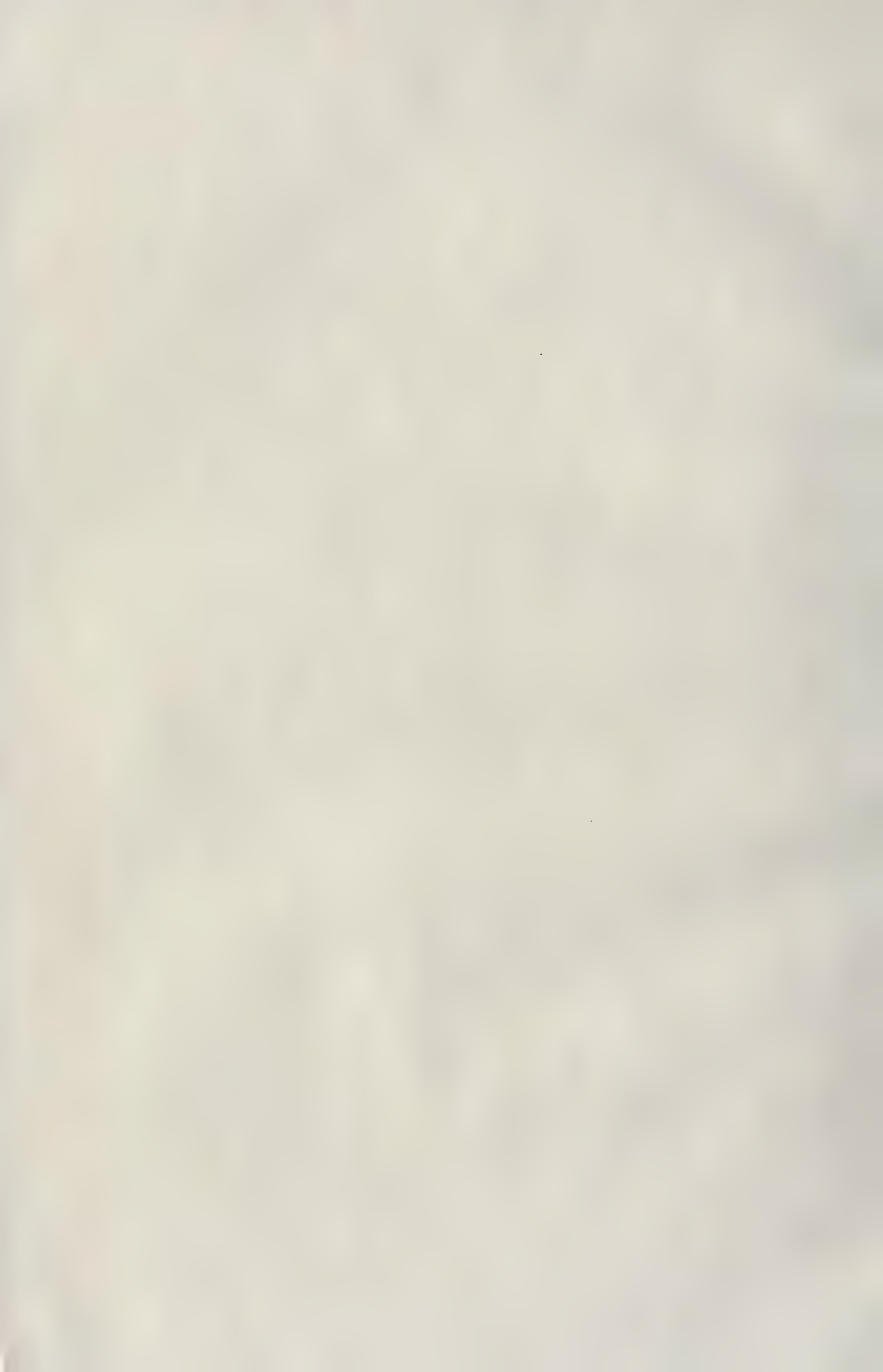
In der Nacht habe ich lange wach gelegen. Durch das offene Fenster drang das Singen der spät Heimkehrenden und das Geräusch verhallender Schritte. Wie eine schwere Last lag es mir auf dem Herzen. Mit aller Kraft der Seele habe ich da gewünscht, Wahrheit zu finden – jene Wahrheit, die mir so nötig ist, wie die Luft den Lungen. Ich habe mir die Fähigkeit gewünscht, Entscheidungen zu treffen und den Weg zu finden, der zur Herrschaft über die ungeheure neue Stoffmasse führt. Und ich habe mir versprochen, mein Bestes zu tun, immer nur in mich selbst hinabzuhorchen und dem Gefühl, das von Gott kommt, mehr zu vertrauen als dem Wissen, das von Menschen kommt. Dieses habe ich mir so leidenschaftlich vorgenommen, daß der Vorsatz die Kraft eines Gebets gehabt haben mag; eines Gebets zu jener Macht, deren Führung jeder Strebende in seinem Leben spürt.

Im hellen Morgenlichte schäme ich mich meines nächtlichen Zustandes nun keineswegs. Denn was wären wir alle, wenn sich das Göttliche nicht teilnehmend unsern höchsten Anstrengungen neigte, wenn es uns nicht helfend zur Seite träte, in dem Maße, wie wir uns selbst zu helfen fest entschlossen sind.

Verona ist deutlich in eine stark, fast spitzwinkelig nach Nordost ausspringende Krümmung der Etsch hineingebaut. Zwei Längsseiten und eine Schmalseite waren früher in natürlicher Weise von dem mit graugelbem Wasser schnell strömenden Fluß gedeckt; die vierte Seite, die Sehne eines sehr hohen Bogens,



5. PONTE DELLA PIETRA



wurde von der Kleinen Etsch, einem festungsgrabenartigen Flußlauf, geschützt. An dieser „Adigetta", an deren Ufern sich heute Kasernen erheben, war die mittelalterliche Stadtmauer entlanggezogen. Im nördlichen Winkel, da, wo die Sehnenbefestigung vom Fluß abzweigte, errichtete Can Grande II., der Stadttyrann Veronas, der gefürchtete Nachkomme eines willensstarken ghibellinischen Bürgermeisters, seine Burg: das heute noch in düsterer, frühgotisch ziegelsteinerner Mächtigkeit daliegende Castel Vecchio, das eine schöne alte Brücke über den Fluß beherrscht. Lage und Gestalt geben diesem Kastell durchaus den Charakter einer Zwingburg. Es ist noch heute Herr der einzigen breiten Korsostraße der inneren Stadt, der von der Porta Palio als Corso Cavour zur Piazza d'Erbe führenden Hauptstraße.

Die Piazza d'Erbe, das alte Forum, jetzt der Frucht- und Gemüsemarkt und die gleich daneben liegende, architektonisch streng geschlossene Piazza dei Signori bezeichnen den alten Mittelpunkt der Stadt. Auch geistig. Diese Plätze sind von jeher für Verona etwa gewesen, was für das englische Landhaus die Hall mit dem Kaminplatz der Familie ist. Sie liegen inmitten eines unübersichtlichen Gassengewirrs, das im alten Festungsrund vielfältig gepreßt und gebrochen worden ist. Nur die zum Ponte novi führende via Leoni ist ein wenig betont; im übrigen sind die Verbindungen vom Zentrum zu den Etschbrücken keineswegs deutlich gemacht. Selbst die von der Piazza d'Erbe zur Piazza Vittorio Emanuele – dem Mittelpunkt der erweiterten modernen Stadt und dem Platz der alten Arena – führende vielbenutzte Straße ist schmal und versteckt angelegt. Die große Piazza Vittorio Emanuele wirkt ziemlich uferlos, die moderne Stadtbaukunst hat sie nicht zu bewältigen vermocht. Das alte Amphitheater liegt auf dem im Laufe der Zeit beträchtlich erhöhten Platz beziehungslos in düsterer Ruinenhaftigkeit da. Die Straßen in die innere Stadt sind durchweg schmal, ohne Trottoir, schlecht gepflastert, in der Mitte aber mit zwei Reihen von Steinplatten für die Wagenräder versehen. Die Wagen fahren so mitten durch den Fußgänger-

verkehr, stark schleudernd, wenn die Räder über die Ränder der Steinplatten herausgeraten, und sind für den Unaufmerksamen eine stete Gefahr. Moderne breite Straßen beginnen erst jenseits des alten Stadtkerns, ohne daß ihre Stattlichkeit aber wirtschaftlich und architektonisch schon gerechtfertigt erschiene. Die Stadtlandschaft entfaltet sich am schönsten auf den Straßen an der durch hohe Kaimauern regulierten Etsch. Die Uferstraßen selbst machen freilich einen ziemlich toten und leeren Eindruck; doch treten überall aus den Häusermassen die Kirchen mit charaktervollen mittelalterlichen Formen und Backsteinfarben hervor, und darüber hinaus erheben sich anmutig Hügel- und Bergketten, während unten der Fluß mit seinen schnellen Wassern der etwas starren Stadtlandschaft Leben verleiht.

Die Piazza d'Erbe ist ein rechteckiger, stark in die Länge gezogener Platz, in dessen Mitte eine kleine Tribuna steht, dahinter, auf einem Brunnen, eine halb antike Statue der Verona und am Ende noch eine Säule mit dem venezianischen Markuslöwen. An den Längswänden des Platzes sieht man eine Reihe alter Palastfassaden, zum Teil mit häßlich zerbröckelnden Freskomalereien; die nördliche Schmalseite wird von dem barocken Palazzo Maffei abgeschlossen, und am anderen Platzende erhebt sich die rote Backsteinmasse des viereckigen Rathausturms. Den Eindruck bestimmen aber die Fassaden der Profanbauten zwischen den Palastfronten, weil ihre groteske Verwahrlosung gewaltsam den Blick auf sich zieht. Bis oben hinauf sind diese Häuser belebt und bewohnt, aber in einer unglaublich proletarisch schmutzigen Weise. In den leeren Fensterhöhlen hängt bunte Wäsche, andere Fensteröffnungen sind mit Brettern vernagelt, altes Gerümpel quillt hervor, und man erblickt die Bewohner drinnen wie im Negligé, ohne Sinn für Haltung und Ordnung. Wackelige Treppen und Holzstiegen mit rostigen Eisengeländern ziehen sich am Äußeren einiger Häuser hin; es ist, als sei das Wohnen nur etwas Provisorisches. Es ist, alles in allem, als sei ein altes Palastviertel von Sansculottes in Besitz genommen. Lebendig genug geht es ja auf



6. BRÜCKE DES CASTEL VECCHIO



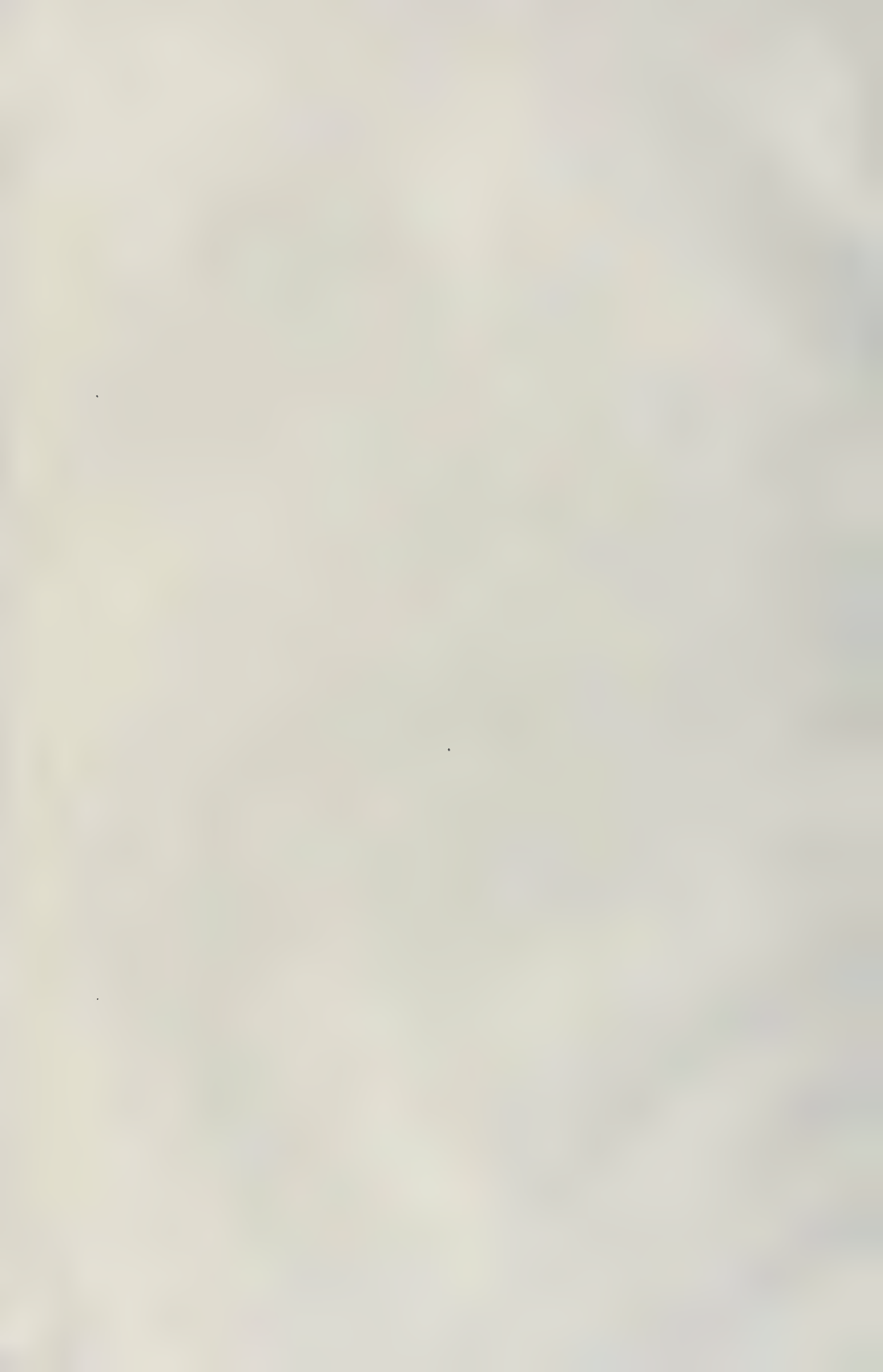
dem Platze zu, vor allem zur Marktzeit. Der Platz ist dann eng bebaut mit Ständen, Karren und Schirmzelten, wo das schönste Gemüse, wo Früchte, Fische und Geflügel feilgeboten werden. Das Volk drängt hin und her, die von Sonnensegeln beschatteten Läden zur Seite des Platzes sind weit geöffnet, Gruppen müßiger Männer stehen auf dem Trottoir umher, und auf den Platten der Brunnen nehmen halbwüchsige Knaben mit einer gewissen tierischen Gefühllosigkeit Geflügel und Fische aus und werfen den Abfall rücksichtslos auf den Weg.

Neben der Piazza d'Erbe wirkt die Piazza dei Signori still und vornehm. Der kleine Platz ist ganz mit schönen Steinplatten belegt und von bedeutenden Gebäuden fest ummauert. Der Eindruck ist fast der eines offenen Saals, um so mehr, als auch die Zufahrtstraßen durch Schwibbogen geschlossen sind. Zum erstenmal erblickt man eine italienische Loggia. Der ästhetische Reiz dieses Bauwerks ist fein und edel, aber er ist nicht eben sehr lebendig. Die Architektur hat etwas Szenisches, sie wirkt wie eine genial gemachte Attrappe. Die Feinheit der Einzelform ist wie etwas akademisch schon Gewußtes. Das architektonisch Charakterisierende dieser ganzen Piazzagegend ist ein Ubergangsstil zwischen Renaissance und Gotik. Doch überzeugen weder die Elemente der Gotik noch die der Renaissance ohne weiteres. Hier und da gibt es einen starken Eindruck; besonders in den Höfen der Paläste, die auf die Scaligerzeit zurückgehen. Nirgends tritt das Gotische aber so kräftig und organisch auf, wie in dem zweckvoll festungsartigen Bau des Castel Vecchio und der dazugehörigen Brücke. In den palastartigen Reihenhausfassaden der inneren Stadt, vor allem auf dem Corso Cavour, wirkt die Gotik etwas künstlich und süßlich, fast möchte man sagen: etwas kandiert. Dem genau Hinsehenden enthüllen sich freilich eine Menge von architektonischen Feinheiten in der Aufteilung der Fassaden, in Fenstern und Balustraden; das Ganze aber spricht nicht von Notwendigkeit. Die Enttäuschung – ähnlich ist es vor den stets edel gegliederten

Renaissancebauwerken – besteht nicht nur darin, daß einem durch die moderne Trivialisierung dieser Vorbilder der Geschmack auch an den Urbildern verdorben worden ist, sondern daß etwas von der Trivialität der Nachahmungen in den Vorbildern schon enthalten ist. Wenn unsere Bauprofessionisten von diesem gotisch-klassizistischen Palazzostil ihre abscheuliche Gründerarchitektur unorganisch abgeleitet haben, so haben die alten Veroneser Baumeister offenbar ihre Bauformen von etwas noch Älterem, von etwas ursprünglich Organischem ebenfalls halb unorganisch immer abgeleitet. Unserer modernen Spekulations- und Akademiearchitektur gegenüber erscheint die alte Palastarchitektur in Verona echt; am noch Älteren aber gemessen, erscheint auch sie, zur Hälfte wenigstens, unecht. Man hat sehr oft das Gefühl, vor etwas Klischeehaftem zu stehen. Es wird uns nun zwar berichtet, die Renaissancefassaden seien früher reich bemalt gewesen; doch kann die Malerei den Eindruck wohl bereichert, ihn aber nicht organischer gemacht haben. Es erinnern diese alten Adelspaläste am ehesten wohl an die ebenfalls reihenhaft gebauten Patrizierhäuser unserer Hansastädte. Doch sind sie diesen architektonisch weit überlegen, sind repräsentativer und heiterer. Schon darum, weil sie architektonisch geöffnet sind. Es gehört zu den reizvollsten Anblicken in Verona, wenn man durch offene Portale in schön proportionierte, kühle Arkadenhöfe hineinsieht, die zuweilen gartenartig ausgestaltet sind. Eine alberne moderne Sitte ist es freilich, in der Tiefe der Höfe gemalte Landschaften anzubringen; diese moderne Sentimentalität zerstört oft das Beste der Wirkung. Zuweilen ist es, wenn man durch das Eisengitter des Portals in einen solchen Hof hineinblickt und dort eine alte Frau gemächlich ihr Gemüse putzen sieht, wie ein Bild vom Theater, so daß eigentlich nur der Monolog fehlt.

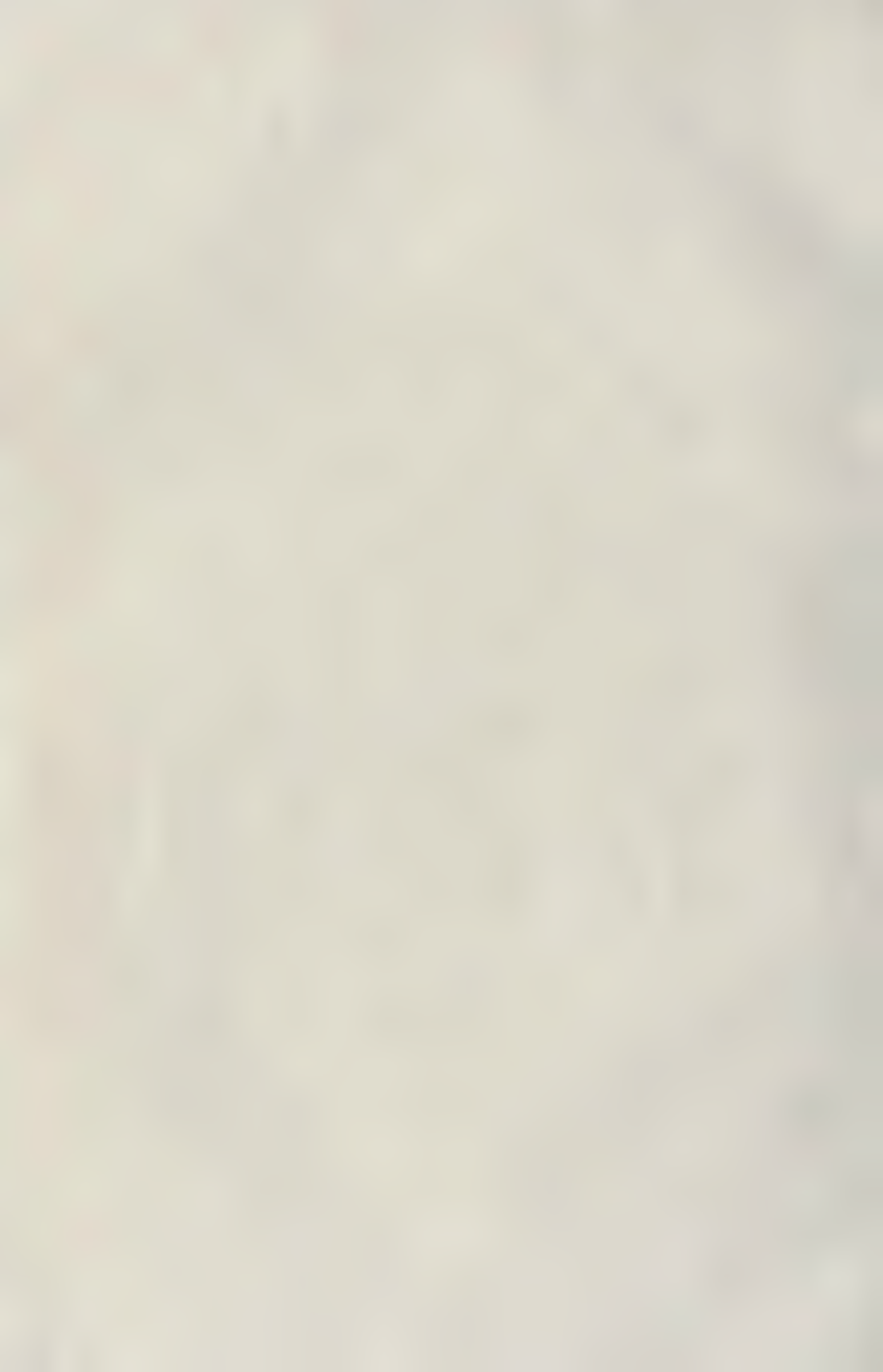
Die stärkste Wirkung von allen Renaissancebauwerken Veronas, die ich sah, haben die Bauten des Bramanteschülers Sanmicheli, hat vor allem die von Goethe schon bewunderte Porta del Palio auf mich gemacht. Das Festungswerkartige gibt diesem anmutig

7. S. ZENO MAGGIORE





8. KREUZGANG IM KLOSTERHOF VON S. ZENO MAGGIORE



strengen Bauwerk den Ernst, den man sonst mehr oder weniger überall vermißt. Es ist ein antikischer Ernst darin, der selbst das Bedenkliche der Rustikasäulen vergessen läßt. Ein Dekorationsstück ist ja auch dieses draußen an den Festungswerken isoliert liegende Tor; doch ist ein Rhythmus darin, der einem endlich ein wenig in die Glieder fährt und das Blut schneller fließen macht.

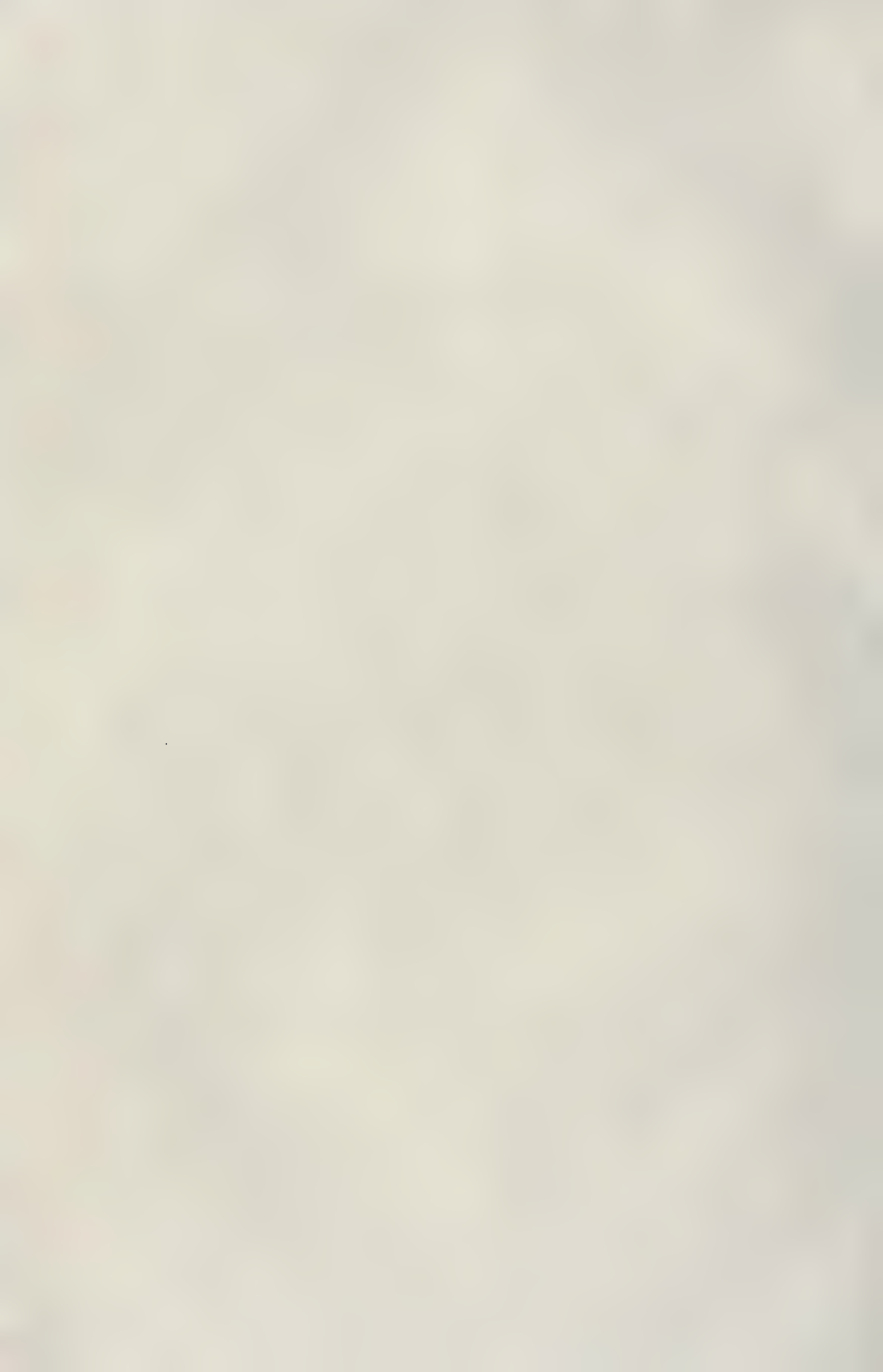
Viel unmittelbarer als der Profanbau wirkt die altchristliche Kirchenbaukunst. In ihren geistreich nackten Formen ist etwas Jungfräuliches, von dem aus die Einbildungskraft selbständig weiterschließen kann. Unwillkürlich treten moderne Architekturprobleme vor einen hin, wenn man die alten Basiliken betrachtet. Die Stadt ist sehr reich an solchen Bauten, weil ihre Glanzzeit in die Bauperiode vor 1400 gefallen ist. Freilich mischt sich oft eine temperamentlose Gotik mit hinein; oder es trüben spätere Zutaten der Renaissance die Reinheit der Form. Die schönste dieser Kirchen ist wohl die Basilica S. Zeno Maggiore, deren Bau um 1150 beendet worden ist, und die in gewisser Weise alle ähnlichen Sakralbauten repräsentiert. Schön ist vor allem die Lage an einem wohlabgemessenen Platz, der seitwärts der Straße liegt; schön ist das Ensemble der Baugruppen, bestehend aus Basilika, Kampanile und einem alten festungsartigen Klosterturm; schön sind endlich die einfach klaren Verhältnisse, reinlichen Gliederungen und Schmuckakzente. Besonders lebendig werden die deutlichen Vertikalbewegungen empfunden. Prachtvoll ist der Raumeindruck des Inneren vom Eingang aus. Das Auge umfaßt mit einem Blick die leise gewölbte, edel dekorierte Decke, die reizvollen Säulenstellungen des Schiffes, den höher gelegenen Raum des später ausgebauten Chors und die tiefer gelegene Krypta. Es ist da hinten wie eine horizontal geteilte Bühne, wie sie etwa für die alten Mysterienspiele gebraucht wurde. Der heiter ernste Säulenrhythmus des Kreuzganges sodann, dessen ziegelgedeckte, schattige Korridore in zwingenden Verhältnissen einen sonnigen, verwildernden Hof umschließen, vervollständigt den Gesamteindruck.

Um die Madonna von Mantegna zu sehen – das Bild hat ganz die strenge Pikanterie, die diesen primitiven Kalligraphen auszeichnet – begaben wir uns zum Hochaltar. Dort gerieten wir in eine Gesellschaft von Deutschen, die von einem Schulmeister kommandiert wurde. Umständlich traf er Anstalten, die kleine Orgel im Chor zu spielen, und hetzte den Küster unablässig umher. Um dem Orgelspiel zuzuhören, setzten wir uns wartend ins Chorgestühl; aber es kam nichts bei den wort- und tatreichen Vorbereitungen heraus. Als alles bereit war, versagte der deutsche Schulmeister und brachte nur einige gequälte Mißtöne hervor. Ganz beschämt gingen wir fort, als seien wir mitschuldig.

Wie ein Schrei der Natur inmitten einer halb museumshaften Atmosphäre hat mich dann die Skulptur der Scaliger-Gräber getroffen, obwohl sie im engen Hofraum der S. Maria antica kaum zu übersehen ist. Vor allem die bekrönende Reiterfigur vom Grabdenkmal des Can grande bleibt der Erinnerung ein Erlebnis. Diese 1329 geschaffene Skulptur hat, wie sie auf dem Sarkophag in dreiviertel Lebensgröße ungefähr sich erhebt, nicht eine Spur vom Kirchhofhaften. Die jähe Silhouette umschreibt vielmehr eine geradezu skurrile Lebensfülle. Etwas nahezu Clownhaftes, etwas zirkusartig Groteskes ist bis zum erhaben Architektonischen und psychologisch Monumentalen gesteigert. In strotzender Lebensfülle lacht der Reiterkerl den Betrachter vom Sarkophag herab an, die Füße stramm im Steigbügel, den hohen tierkopfartig ausgestalteten Helm auf den Rücken geworfen, so daß eine fast kreischend starke Umrißlinie entsteht, und auf einem phantastisch mit einem Gewande bekleideten Pferde sitzend, das etwas ulkig Gespenstisches, etwas bizarr Monumentales hat. In diesem gotischen Bildwerk, das mehr denkmal- als grabmalmäßig erscheint, ist zugleich ein mächtiger Stil und ein prachtvoller Realismus. Die groß vereinfachten Formen sind mit Lebenswirklichkeit bis zum Bersten gefüllt. Jede Gewandfalte spricht. Der Geist, der über Gräbern eine solche Fülle unmittelbaren Lebens darzustellen wagte, ist offenbar ein anderer als



9. GRABDENKMAL DES CAN GRANDE



der der Renaissancezeit. Zur Zeit, als dieses Scaliger-Denkmal entstand, wohnte der Kunst noch Herrscherkraft inne, sie gravitierte noch zum germanischen Geist der Gotik.

Bei sinkender Sonne standen wir in der antiken Arena, hoch oben auf den Sitzreihen, wo einem beim Herabblicken schwindeln wird. Das Amphitheater lag halb im Licht und halb im Schatten; weit und klingend dehnte sich durch Licht und Schatten das schöne Oval.

Wie mit einem Schlage sinkt die neuere Architektur bei diesem Anblick zurück. Man mag an die Renaissance kaum noch denken. Dieses antike Bauwerk siegt nicht eigentlich durch höhere architektonische Schönheiten, denn es sind ja kaum welche erhalten; man erblickt nur eine große, von außen ruinenhafte, im Innern schmucklose Baumasse. Unwiderstehlich sieghaft wirkt aber die ungeheure Sachlichkeit und zweckvolle Schlichtheit, die grandios erscheinende Vernunft, die Wucht des Wollens und die Selbstverständlichkeit des Gestaltens. Es ergreift – nur an dieser Stelle in Verona – der Rhythmus des Organischen. Unwillkürlich denkt man sich das in wundervollen Verhältnissen dahinschwingende Oval mit Menschen über alle Steinstufen hinauf gefüllt und sieht mit des Geistes Auge, wie der architektonische Aufbau in die Massen Ordnung und Tempo bringt. Unwillkürlich verknüpft man dieses Bauwerk dem lebendigen Leben, wo man die Renaissancearchitektur immer nur mit Geschichtsideen verbindet. Eine ganz andere Baugesinnung tritt vor einen hin. Der Renaissancearchitekt dachte von Vorbildern aus, der Baumeister dieser Arena ging von der Sache, vom monumental erfaßten Bedürfnis aus. Jener wollte Schönheit, dieser suchte seinen Stil aus der Notwendigkeit zu entwickeln. Die Schönheit der Arena ist, wenigstens jetzt, wo nur noch das Skelett des Bauwerks dasteht, eine Art genialer Ingenieurschönheit. Darum wohnt ihr die große Anonymität, das verwegen Überpersönliche inne; sie gibt die Suggestion eines Volksganzen, wogegen alle andern Architekturen

der Stadt immer nur an Stände, an Personen, an Institutionen und Einzelinteressen denken lassen. In diesem Geist der Antike ist Spontaneität, ist Einheit.

So ungefähr empfand ich oben auf den Stufen der Arena, wo es so still war und große Erinnerungen neben mir saßen, während die kleinen Eidechsen über die erwärmten Steine von einer grünen Quaderritze zur andern huschten. Während die Vergangenheit mächtig sprach, erhoben sich Zukunftsgedanken.

Was man sieht, sind nur Stufenreihen, die im Oval in sich selbst kreisen und sich trichterförmig nach unten verengen. Und doch ist Unendlichkeit in dem Eindruck. Merkwürdige Beziehungen zeigen sich. Die Antike scheint der Renaissance weit überlegen, die Renaissance ihrerseits ist wiederum ebensoweit dem Modernen überlegen; und doch ist das Moderne, wenn es groß genug begriffen wird, mehr dem Antiken verwandt als der Renaissance. Es ist, als würde eine Brücke herüber und hinüber geschlagen, und als versänke dazwischen alles andere. Ich möchte sagen: um unmittelbar an den Geist anzuknüpfen, der aus diesem Amphitheater spricht, dazu bedarf es nicht der, wenn auch heroischen Partikularisten, wie die Renaissancezeit sie erzog, sondern eines Geschlechts von Amerikanern. Das heißt, eines Geschlechts, dessen Kampfplatz die Welt ist. In einem entscheidenden Punkte wenigstens erscheint der moderne Großstädter wieder antikisch: er ist, bei aller persönlischen Intelligenz, der unpersönliche Teil einer riesigen Masse, er ist ein soziales Wesen, das nicht das Individuelle will – oder muß – sondern das Allgemeine, es kommt in sein Leben wieder der Geist der großen Anonymität, das Menschheitsartige.

Ein Riesenproblem ist dort oben auf den antiken Marmorstufen vor mir aufgestiegen: ich sehe eine versunkene ungeheure Weltherrschaft der Vergangenheit und daneben eine neu heraufsteigende noch größere Weltherrschaft der Zukunft. Zwischen beiden erblicke ich ein von Schönheit funkelndes künstlerisches Spiel. Ein Spiel mit dem Leben und mit der Kunst. Vielleicht

ist es vermessen, schon jetzt, am Tor Italiens, Schlußfolgerungen zu ziehen. Aber die Gedanken kommen wie sie wollen. Was ich denke, ist ja ein Resultat dieser Tage. Wie von selbst formuliert sich die Frage, die mich seit gestern peinlich verfolgt: kann uns die Renaissance lebendig noch etwas sein?

Ich wage noch nicht zu antworten; ich konstatiere aber, daß der Zweifel von Stunde zu Stunde an Macht gewinnt und daß der Anblick der Arena ihn bekräftigt hat.

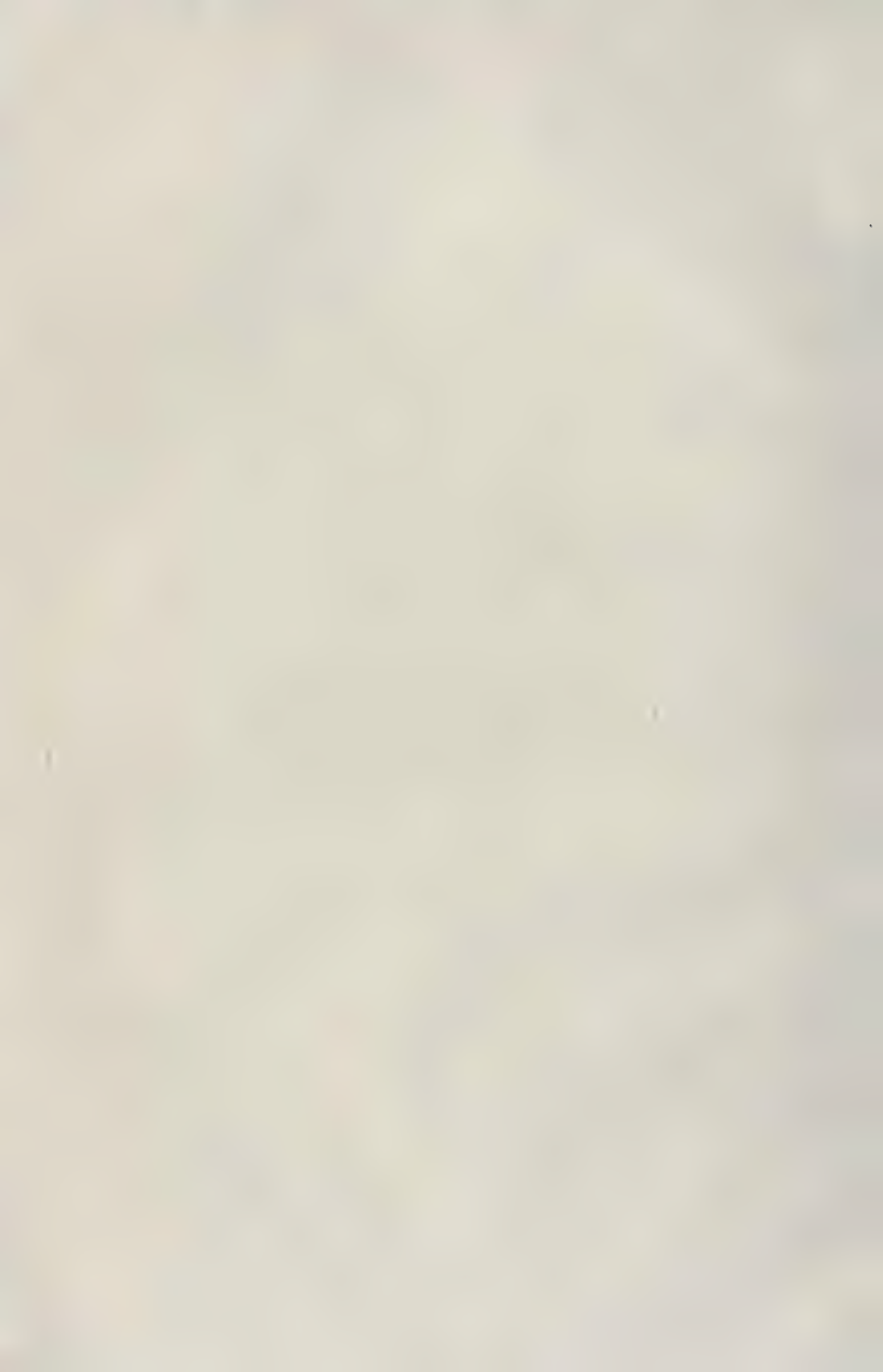
Wir müssen in unserm Hotelzimmer oft laut herauslachen, wenn des Abends, Mittags und Morgens das Pfeifen, Singen, Lachen, Ausrufen und Trillern auf der Straße den Charakter eines fröhlichen Tumults annimmt. Zuweilen ist es, als befände man sich in einer Vogelhandlung, wo das bunte Geflügel durcheinander schreit, piept, singt und krächzt, oder als wäre man in einem Uhrladen, wo hundert Perpendikel wie irrsinnig durcheinander ticken. Jeder Zweite oder Dritte singt oder pfeift sich eins im Dahinschlendern oder auch bei der Arbeit. Und selten nur sind es gemeine Weisen; vielmehr hört man oft Melodien aus Opern von Verdi, selbst von Rossini. Heute gingen wir an einer Schusterwerkstatt vorüber. Inmitten des Raumes saß der junge Schuster auf seinem Schemel und sang dabei mit schöner Tenorstimme so laut und hingegeben, daß die enge Gasse vom Gesang ganz erfüllt war. Er sang mit herzlicher Inbrunst, wie ein leidenschaftlicher Kanarienvogel; doch war auch etwas Tenoreitelkeit dabei. Die Arbeit, die er auf dem Knie hatte, schien ihn erst an zweiter Stelle zu interessieren. Das ganze Volk scheint sich in dieser Weise die Arbeit leicht und angenehm zu machen. Aus den Werkstätten der Schlosser, Tischler, Schuster, Böttcher usw., die mit der ganzen Front gegen die Straße geöffnet sind, so daß man im Vorübergehen bis in den letzten Winkel sehen kann, während die Handwerker bis auf die Gasse mit ihrem Gerät oft heraustreten, summt und brummt es einem überall entgegen. Sie alle lassen es sich nicht eben sauer werden; sie denken nicht weit über den Tag hinaus, sie

arbeiten nicht still ehrgeizig, wie der deutsche Arbeiter es tut. Früher war es auch in Deutschland anders. Da hallte der Neubau wider vom Singen und Pfeifen der Handwerker. Die Maler sangen beim Streichen, die Tischler beim Einlassen der Türen, die Ofensetzer beim melodisch durch die Stockwerke tönenden Beklopfen der Kacheln. Nur die Maurer habe ich nie singen hören. Heute wird in Deutschland nicht mehr so gemächlich, so zufrieden gearbeitet; jeder Arbeiter denkt jetzt daran weiterzukommen und ein kleiner Bourgeois zu werden. Dabei vergeht ihm die muntere Seifensiederlaune. In Italien hat der Arbeiter sie offenbar noch. Neben unserm Hotel wird ein Neubau aufgeführt. Eben sind sie dabei, den Grund zu graben, alte Mauerreste zu beseitigen und neue Fundamente zu mauern. Wir liegen oft im Fenster, um zuzusehen, denn es ist amüsant. Sie schaufeln mit großer Gemächlichkeit, alle paar Minuten ausruhend und plaudernd; ein hübscher junger Mann liegt bequem in einem Erdloch, die Spitzhacke mäßig gebrauchend, und singt dabei; um ein offenes Feuer sind Scheiben gelber Maiskuchen zum Anwärmen aufgestellt, und alle Augenblicke interessieren sich die Arbeiter für diese Prozedur; zwei starke Männer tragen ein kurzes Brett langsam herbei, als hätten sie ein Riesengewicht auf den Schultern, und andere fahren mit einem kleinen Schiebkarren Mauersteine herbei. Fünfzehn Steine zähle ich bei jeder Fuhre; bei uns tragen die Steinträger fünfunddreißig auf dem Rücken. Fast komisch wirkt die Art zu bauen. Stellt man sich daneben vor, wie bei uns eine lange Reihe von Maurern ihre Akkordarbeit angreifen, wie Ziegel und Mörtel haufenweis herbeigeschleppt werden, und wie die Häuser sichtbar von Stunde zu Stunde in die Höhe wachsen, so erscheint das Geschäft dieser italienischen Handwerker wie ein Ludwig Richter-Idyll. Als die Arbeiter uns im Fenster liegen sahen, war es mit der Tätigkeit ganz vorbei. Es war des Lachens und Blickewerfens kein Ende, als sie eine Frau neben mir sahen.

Das Volk genießt das Nichtstun. Man glaubt es ihm, wenn es müßig umhersteht. Bei uns hat der Untätige gleich das Aussehen



10. ALTER KANAL (ACQUA MORTA)



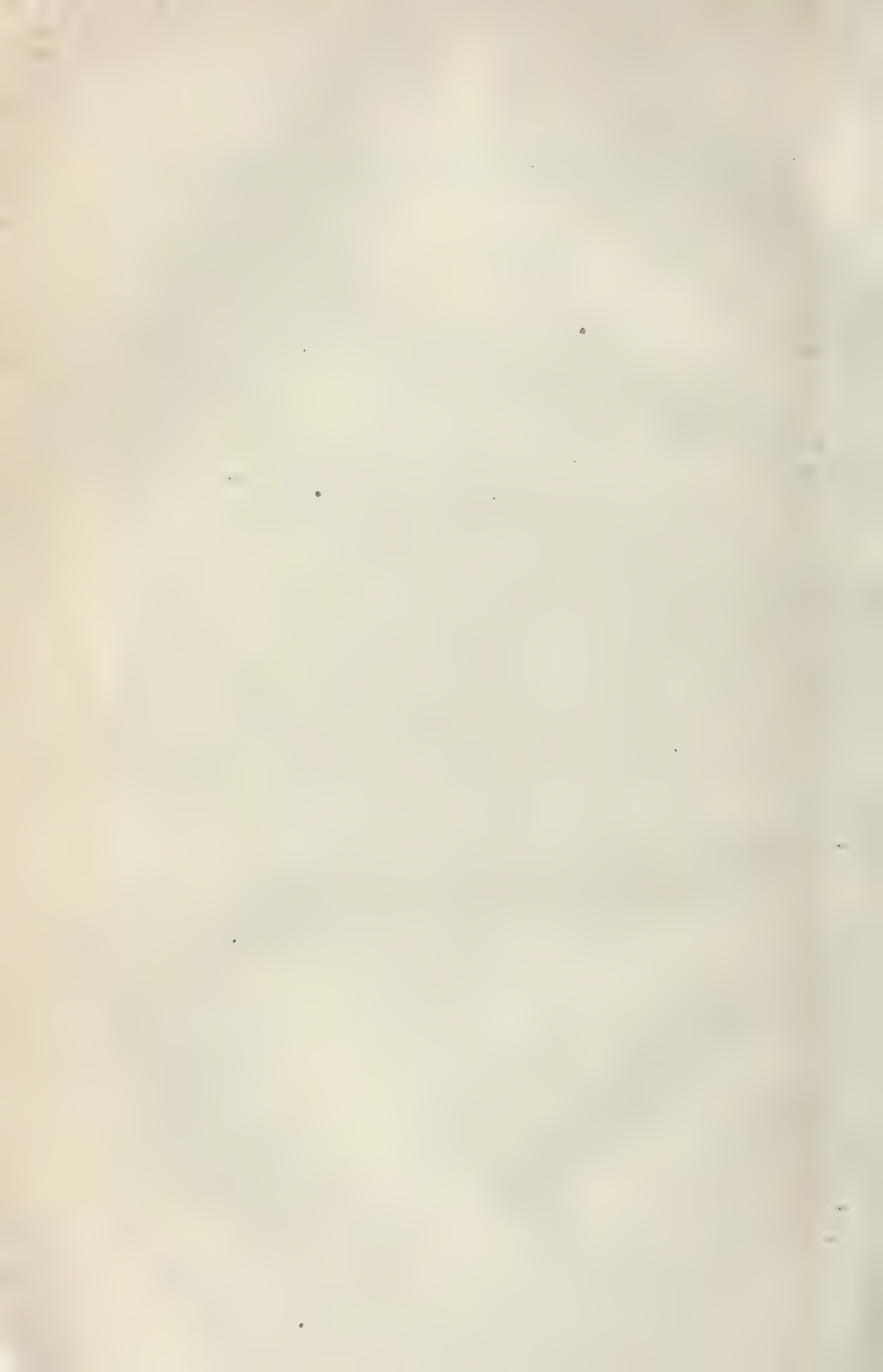
eines Arbeitslosen oder Faulenzers. Der Italiener ist beim Faulenzen nicht verlegen, er tut es mit einer schönen oder natürlichen Pose. Vor allem die Männer stehen gern an den Straßenecken müßig zuhauf. Auf der Piazza d'Erbe erblickt man an gewissen Stellen ganze Rudel von Männern beisammen, halb städtisch, halb ländlich. Sie alle tun sehr beschäftigt, vertraut und lebhaft. Vor der Präfektur mußten zwei Arrestanten in den dicht umlagerten Polizeiwagen steigen. Sie kamen mit lachenden Gesichtern, schlugen im Wagen gleich die Gardinen zurück und grüßten mit den gefesselten Händen. Es fehlte nur, daß auch sie gesungen hätten. Man begegnet überall einer naiven Schamlosigkeit. Die öffentlichen Pissoirs sind in belebten Gassen oft an den Hauswänden angebracht, vollständig offene Becken, seitwärts nur mit einer kleinen Marmortafel versehen. Die Frauen gehen unbefangen vorüber, obgleich viele Männer die Gelegenheit in nichts weniger als diskreter Weise benutzen. Die Frauen scheinen überhaupt im Volke hinter den Männern durchaus zurückzustehen und noch manchen Zug alter Dienstbarkeit zu haben. Nach dem, was man so wahrnimmt, ist Italien kein Boden für die Frauenbewegung. Sieht man in langen Reihen die Weiber an der Etsch auf in den Fluß geschobenen Brettern mit schwerer Mühe ihre dürftige Wäsche reinigen, so wird man den Eindruck nicht los, als hafte der Frau hier noch etwas von der alten Sklaverei an. Auch die Frauen und Mädchen der besseren Stände sieht man fast immer allein gehen. Sehr oft sind sie in Schwarz. Sie sind durchweg nicht eben gewählt gekleidet; dagegen begegnet man ziemlich oft jungen Männern, die sich einer etwas eitlen Eleganz befleißigen. Auffallend war uns das bis zur Ungezogenheit gehende Starren der uns Begegnenden. Besonders meine Begleiterin wird mit geradezu peinlichem Interesse in Augenschein genommen. Uns war es hingegen wieder amüsant, zur Korsozeit alle hundert Schritte einer Mutter mit zwei ganz gleich gekleideten und fast gleichaltrigen Töchtern zu begegnen; die Mutter in der Mitte, rechts und links eine Tochter: so wurde das Zweigespann gewisser-

maßen durch die Straßen kutschiert. Es sieht aus, als würden die Mädchen in dieser Weise den Männern präsentiert, denn man sieht diese nicht selten den Mund verziehn. Mir wurde gesagt, das zweite Mädchen sei in der Regel eine von der Familie miterzogene Milchschwester.

Die Wohngelegenheiten sehen im allgemeinen in der Stadt nicht erfreulich aus. Doch haben selbst die einfachsten Miethäuser etwas architektonisch Befestigtes. Sie alle sind, ohne uniform zu sein, ja bei einer pittoresken Mannigfaltigkeit in den Anbauten, einander verwandt und weisen auf einen Typus zurück. Darum geben diese einzeln betrachtet ziemlich trostlosen, proletarisch oft verwahrlosten Häuser in der Masse immer einen guten, malerisch bewegten Architekturrhythmus. Man könnte von einer gerümpelhaften Massenrhythmik sprechen. Die vielen kleinen Fenster und Fensterchen, hier durch Läden geschlossen, dort leer und dunkel, die Fassaden mit kleinen Balkonen, mit Blumenbrettern, vorgebauten Treppen und mit Fenstern so übersät, daß man unmöglich die innere Einteilung vom Äußeren ablesen kann; überall, bis hinauf zum staubroten, flachen Ziegeldach, springt etwas vor, ist ein Loch, hängt ein Anbau oder treppt es sich willkürlich auf. Dennoch bringt die würfelartige Grundform alles wieder ins gleiche und zur architektonischen Ruhe. Besonders lebendig ist der Anblick, wo die Häuser bis hart an die Etsch hinan gebaut sind. Dort ist eine graubraune Toneinheit in den Bildern, daß man unwillkürlich den Namen Courbets nennt. Die trockene, verstaubte Farbigkeit ist unaussprechlich schön.

Es bleibt, alles in allem, von Verona der Eindruck einer gewissen Lumpenglorie. Ein moderner italienischer Dichter könnte das Stadtmilieu benutzen ebensowohl zu einer „Chronik der Sperlingsgasse“ wie zu einem Scaligerroman im Stile Scotts mit Reminiszenzen an Dietrich von Bern und die Antike; aber er könnte auch einen naturalistischen Milieuroman voller sozialer Schrecken an diesem Ort spielen lassen.

# VICENZA



VICENZA macht, wenn man von Verona kommt, einen vornehmen Eindruck. Die an Palästen und Kirchen reiche Stadt hat etwas Schmuckhaftes, sie hat etwas von einem kulturhistorischen Ausstellungsobjekt. Die Straßen sind reinlich, die Kaufläden fast großstädtisch, und die Menschen haben etwas Saturiertes gegenüber dem, was man in den Straßen von Verona sieht. Die kleine Gouvernementsstadt benutzt aufs glücklichste das Szenarium der alten Stadtrepublik. Man spürt den Geist des höheren Beamtentums, der Respektsperson, der guten Gesellschaft, es wird äußerlich sichtbar, daß Vicenza Bischofssitz, Präfektur, Seidenindustriestadt und Mittelpunkt vieler höheren provinziellen Interessen ist. Schon beim Gang vom Bahnhof zum Tor fühlt man die repräsentativere Form, die um so nachdrücklicher wirkt, als sie rings umrahmt wird von einer reizenden, aufs feinste kultivierten Hügellandschaft.

Die Stadt wirkt in ihrer Geschlossenheit wie ein Musterbeispiel. In eine Biegung des Bacchiglione gebaut, liegt sie in dem klarsten Rund da, das man sich für eine Stadtanlage denken kann. Mitten hindurch, wie ein etwas nach Norden verschobener Durchmesser, führt der Corso, unaufhaltsam von der Porta del Castello zum Teatro Olimpico Palladios, die Stadt in zwei Teile zerlegend. Rechts von dieser Hauptstraße, im Herzen der Stadt, befindet sich der Signorienplatz mit der Basilika und anderen Repräsentationsgebäuden. Es ist ein schöner, mit großen Steinplatten belegter Platz, pompös eingefaßt von Palladios Architekturen, pikant akzentuiert durch die beiden venezianischen Stadtsäulen und durch einen alten, schlank aufsteigenden Backsteinturm. Der schmale, aber tiefe Platz hat ebenso wie der gleichnamige Platz in Verona etwas Saalartiges, etwas museumhaft Repräsentatives. Wie die ganze Stadt. Es ist ein Reichtum, der nur zum Ansehen da zu sein scheint. Palastfront reiht sich an Palastfront. Die Geschichte der Stadt schreit einen förmlich an, und es hat dieser eng gedrängte Reichtum etwas Hinreißendes. Die Baustile entwickeln sich dem Auge hart nebeneinander: Gotik, Renaissance, Palladio,

auch ein wenig Barock. Vor allem auf dem Corso ist der Fassadenreichtum verwirrend. Um so mehr, als man nirgends recht Distanz nehmen kann und die Bauformen den Betrachter durch ihre Nähe bedrängen. Aber es ist doch mehr ein Erstaunen vor der kulturhistorischen Sensation, als ein unmittelbares Ergriffensein. Paradox könnte man sagen, das reiche Stadtbild sähe aus wie eine organisch gewachsene Unechtheit. Die Stile erscheinen alle ein wenig wie Imitationen ihrer selbst. Um so mehr, als sich in die schwere Steinmonumentalität die charakteristische lombardische Materialsüßlichkeit mischt, was zur Folge hat, daß die Fassaden in der Farbe oft auseinanderfallen. Man atmet eine merkwürdige Atmosphäre von Größe und Schein und geht mit seltsamer Zwiespältigkeit durch die Straßen. Unvermerkt gerät man in ein Grübeln über die Art des Stadtgeistes und des Zeitgeistes, der dieses alles aufgehäuft hat, ohne doch eine zureichende Antwort zu finden.

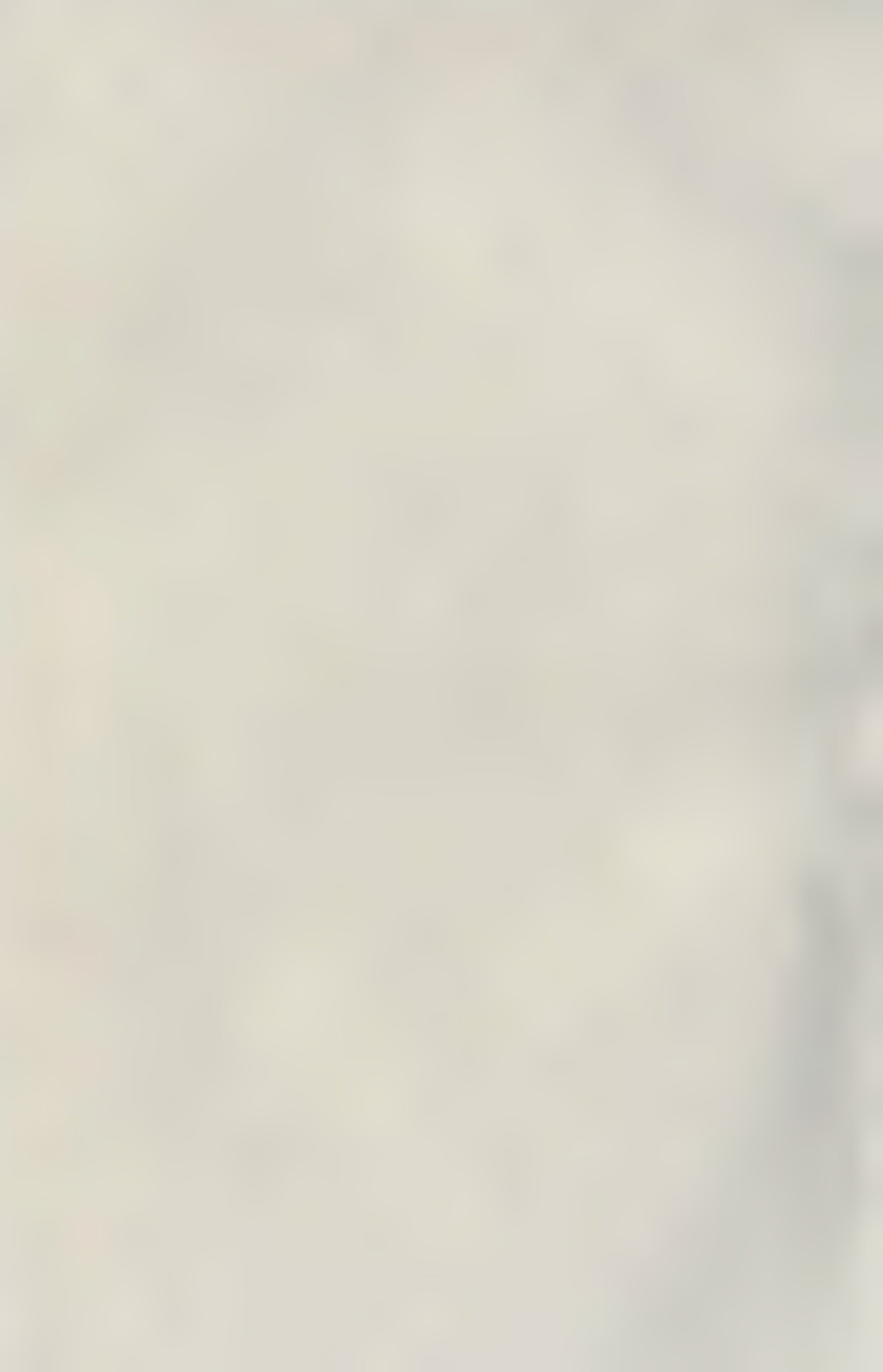
Das wichtige Erlebnis in Vicenza ist die Begegnung mit Palladio. Es ist eine Begegnung, die seit zweihundert Jahren von vielen Architekten und Kunstfreunden aller europäischen Länder gesucht worden ist, nicht zuletzt auch von dem auf Palladio ganz eingeschworenen Goethe. Was Wunder also, daß auch ich dem Zusammentreffen mit hochgespannter Erwartung entgegengesehen habe.

Man kommt nicht unvorbereitet. Denn aus der Anschauung oder aus guten Abbildungen kennt man deutsche, französische und englische Architekturen genug, die direkt auf Palladio zurückgehen; und man hat natürlich längst von den Nachahmern auf das Vorbild geschlossen. Doch stimmt auch in diesem Fall die vorgefaßte Meinung wenig mit der Wirklichkeit überein. Sogar vor den Zeichnungen Palladios selbst, die Scamozzi seinerzeit herausgegeben hat und die allgemein bekannt sind, erhält man einen andern Eindruck als vor den Bauten in Vicenza.

Der Name Palladio bezeichnet in Europa ein Bauprinzip, einen



11. PALLADIO, PALAZZO GIULIO PORTO. FRAGMENT



Stilbegriff. Es steht dieser Name da für die Idee eines gemäßigten, zurückhaltenden, vernünftigen und auf moderne Bedürfnisse angewandten Klassizismus. Palladio erinnerte, so steht es in den Lehrbüchern, als die Baukunst zu entarten drohte, an ihre „ewigen Gesetze". Man lernt nun aber in Vicenza einen Baukünstler kennen, der sich vom Renaissancetemperament keineswegs grundsätzlich unterscheidet. Man lernt ein bewunderungswürdiges Talent kennen, aber auch eine Natur, die vom wahrhaft Klassischen weit entfernt ist. Einen der großen Ursprünglichen hat man ja nicht erwartet, glaubte aber doch auf einen Baumeister hoffen zu sollen, der mehr als andere Renaissancearchitekten aus dem Nutzzweck und mehr organisch von innen heraus gedacht hat. Statt dessen begegnet man einem großen Fassadendekorateur. Man sieht sich in Vicenza nach Baukernen, die auch ohne Fassaden eine höhere Bedeutung hätten, vergebens um. Als Grundrißkünstler ist Palladio ein Systematiker, ein Symmetriker, der seine Aspekte so ersann, daß sich wirkungsvolle Außenwände ergaben, und der den vicentinischen Adel zwang, den Fassaden zuliebe mit größter Unbehaglichkeit zu wohnen. Daß der Adel es sich des schönen Scheins wegen gefallen ließ, ist ein Zeichen jener Zeit. In ähnlicher Weise gefällt sich in unsern Tagen eine emporgekommene Großstadtbourgeoisie hinter freilich obendrein noch dilettantisch geratenen Scheinfassaden.

Als Fassadengestalter ist Palladio ein außerordentlicher Meister gewesen. Die Mahnung zur Einfachheit, die in seinem Bausystem verborgen ist, hat er selbst aber nur sehr bedingt befolgt. Es fehlt seinen Fassaden freilich der reiche Ornamentschmuck der Frührenaissance; doch wirken bei alledem die Fassaden der Frührenaissance, die ich bisher sah, mit all ihren Ornamenten schlichter als die Bauten Palladios. Das kommt daher, weil die Fassaden der Frührenaissance, bei aller Bewegtheit im einzelnen, bündig sind und ruhige Sehebenen geben. Palladios Fassaden sind dagegen dramatisch bewegt durch die starken Licht- und Schattenwirkungen der mächtig vortretenden Säulen, der weit ausladen-

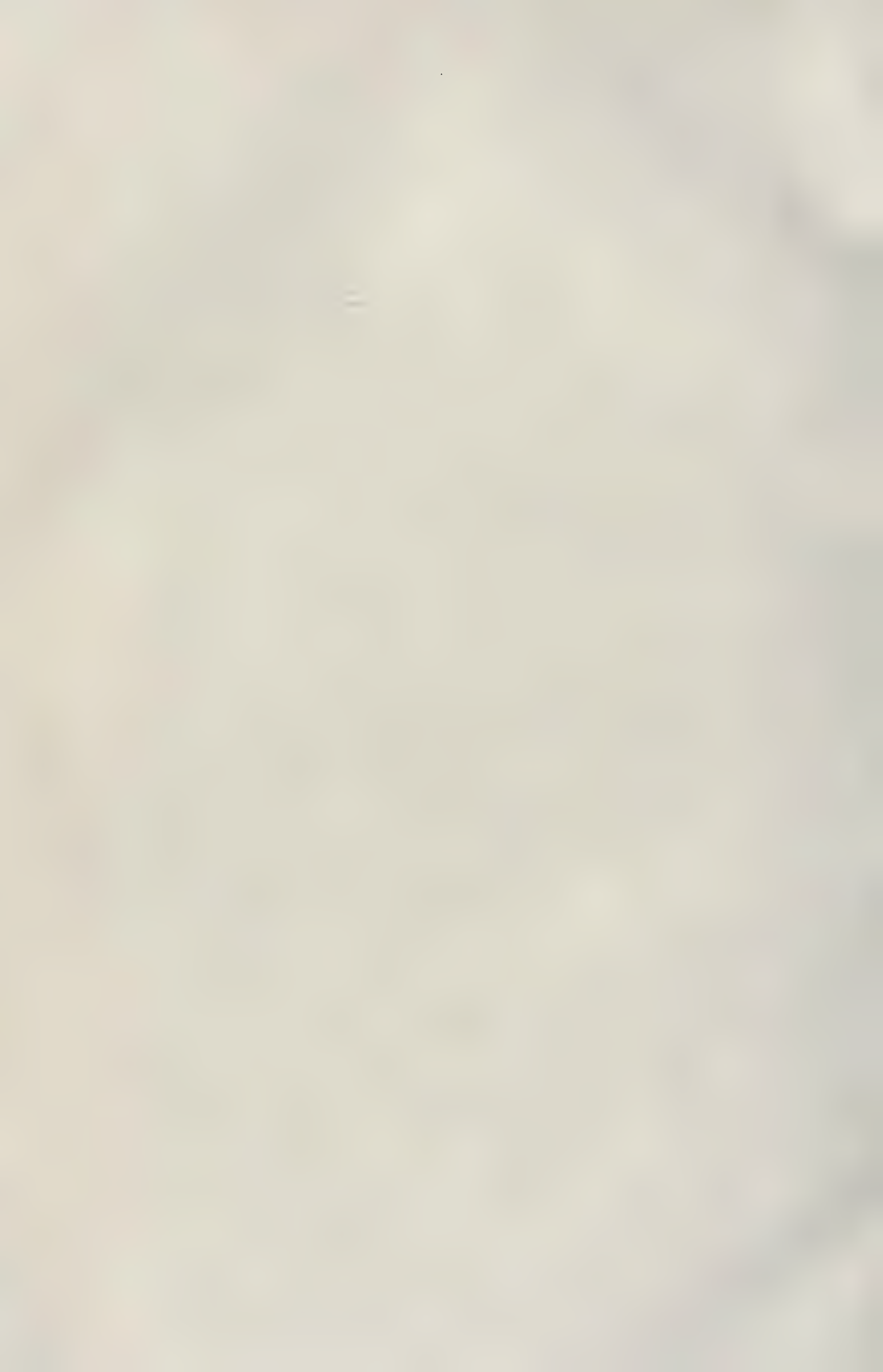
den Gesimse und der kräftig akzentuierenden Balkons. Alle diese Säulen, Gesimse, Loggien und Balkons sind in einer anderen Weise auch nur Schmuck; es sind diese Bauglieder um der dekorativen Wirkung willen erfunden. Palladio – das ist die Säule. Die die Fassade beherrschende, durch mehrere Stockwerke führende, rhythmisch klingende Säule, die sich dem Auge durch die Gewalt ihrer vortretenden Formen aufzwingt, die aber keineswegs ein notwendiges Bauglied, ein Funktionsglied wie bei den Alten ist. Es ist sehr schön, wie Palladio die Säule verwendet; nur ist sie, streng genommen, bei ihm schöne Willkür. Indem er es als erster ganz konsequent unternimmt, Tempelarchitektur und profane Wohnhausarchitektur zu verquicken, drückt er die Säule zu einem Relief gebenden, stark schattenden und pathetisch rhythmisierenden Dekorationsglied herab. Die Anwendung ist, bei aller Kraft und Kühnheit, akademisch. Schließlich ist die Säule nicht sakral an sich. Palladio war ein Virtuos der Säule und hat richtig erkannt, daß die Menschheit nie ein edleres Bauglied geschaffen hat; aber auch die Liebe ist das gottähnlichste aller Menschengefühle und doch am meisten der Entartung zum Gemeinen ausgesetzt. In diesem Sinne ist auch die Säule leicht der Phraseologie ausgesetzt, ist sie am meisten von allen Baugliedern im Laufe der Jahrtausende mißbraucht worden, so sehr, daß man sie mit Recht schon die „Dirne der Baukunst“ genannt hat.

Zuweilen, zum Beispiel vor dem Fragment des Palazza Porto oder vor der Loggia del Capitanio, hat man den Eindruck, als hätte ein antiker Mensch eine tempelartige Front mit freistehenden Säulen gestaltet und ein Späterer dann einen geschlossenen Wohnhauskasten von hinten an die Säulen herangerückt, als hätte dieser zwischen den Säulen Fenster in die Mauern gebrochen und mit Hilfe schmaler, zwischen den Säulen vorspringender Balkons die hintere Masse mit der vorderen plastisch zusammenzubringen versucht.

Forscht man nach, worin das Vorbildliche Palladios durch alle die Jahrhunderte bestanden hat, so findet man es in dem Ver-



12. PALLADIO, LOGGIA DEL CAPITANIO



hältnisleben der repräsentativ angewandten Bauglieder. Das Kontrapunktische, das von Palladio abzuleiten ist, erscheint in der Tat wertvoll und vor allem akademisch brauchbar, weil es außerordentlich variationsfähig ist. Er ist so recht ein Architekt für Architekten. Der groß gesinnte Laiensinn findet dagegen nicht seine Rechnung, weil dieser Kunst fehlt, was dem Laien die hohe Baukunst erst ehrwürdig macht: die Mystik. Palladio ist ein Großmeister des Eklektizismus; darum eben ist er das Vorbild aller Akademiker und Eklektiker. Er ist ein Meister abstrakter Schauarchitektur, ein Schöpfer der „Stilarchitektur", das will sagen, einer Bauweise, die den Stil nicht organisch wie eine Pflanze aus Boden und Wurzel entwickelt, sondern die aus anderen Bauzonen fertige Architekturglieder übernimmt und sie neu kombiniert. Palladio zieht den Betrachter seiner Fassadenmasken in Vicenza nach zwei Richtungen. Während das Auge bewundert, sagt ein tieferes Gefühl vernehmlich: nein.

Es spricht für die Allgemeingültigkeit des Musikalischen in Palladios Bauten, daß die nationalen Baustile in ganz Europa sich die Lehren des Italieners zunutze gemacht haben. Doch ist es überall notwendig und nützlich gewesen, daß nationale Elemente hinzugekommen sind. Man kann vielleicht sagen, daß die Nachahmer Palladios oft vernünftiger und sachgemäßer verfahren sind als der Meister selbst, wenn auch keiner die Fülle und Kraft des Vorbildes hat. Vor allem das nordische, bürgerlich profane Architekturelement hat sich als wohl vereinbar mit dem Stil Palladios erwiesen. Daß die europäische Baukunst dem Vicentiner Großes schuldig geworden ist, leidet keinen Zweifel; doch ist es ebenso zweifellos, daß seine Renaissanceantike am meisten immer auf die Unpersönlichen Einfluß gehabt hat. Ein sehr bedeutender Artist, der vor allem auf Artisten gewirkt hat, noch heute wirkt und wohl noch lange wirken wird; ein Sekundärer, auf den in erster Linie die Talente zweiten Grades schwören. Palladioschüler sind hauptsächlich die Bildungsarchitekten, die man die Lateiner unter den Baukünstlern nennen könnte; Palladioschüler

waren die talentvollen Verfertiger von täuschenden Fassadenmasken im Potsdam Friedrichs des Großen, die Erbauer unserer großstädtischen Bankhausfassaden und die Erfinder des falschen Palazzostils unserer Miethausarchitektur.

Es mag paradox klingen, aber ich bestreite, daß es wahr ist, der Palladionismus hätte der Entartung des Barock Einhalt getan. Das Barock wird leicht verkannt. Möglich, daß es in Italien ein Theaterstil geblieben ist – das werden die nächsten Wochen lehren; im Norden aber hat das Barock eine weit edlere Mission gehabt als der Stil Palladios. Das nordische Barock stammt aus dem Geiste der Gotik; in ihm ist ursprüngliche Formempfindung und eine von innen heraus quellende Formenkraft. Als Palladio wirkte, standen die Menschen vor einer Entscheidung; es wollte eine Renaissance der Gotik neben der der Antike durchbrechen. Daß die Entscheidung relativ matt ausfiel, daß der Klassizismus dazwischen kam, daß der Professionismus über das große Laienempfinden siegte, geht zu großen Teilen auf Palladio zurück. Wo immer sich bei uns im Norden der Palladionismus als stark und schöpferisch erwiesen hat, da mischen sich auch barocke Elemente hinein.

Mir kamen in Vicenza die Stunden in der antiken Arena von Verona ins Gedächtnis. Im Sinne dieses Bauwerks ist Palladio das Gegenteil von klassisch. Er ist nicht sachlich im Sinne der Alten; er hat eine große Fassadengesinnung, nicht eine große allgemeine Baugesinnung.

In welcher Weise er die Vicentiner zwang, sich auf vorgedachten symmetrischen Grundrissen einzurichten, zeigt die sehr reizvoll am Fuße der Bericischen Berge erbaute, Rotonda genannte Villa Zanini. Es ist eine graziöse Zentralanlage von raffaelitischer Klarheit, die in der Folge aber zu einem üblen akademischen Formalismus angeregt hat. Von ihr sind oft unsere „Villen" abgeleitet worden, deren Erbauer es fertig bekommen haben, die Göttin der Schönheit zur Magd zu degradieren. Diese barbarische Schematisierung liegt aber keimhaft schon in dem feinsinnigen



13. PALLADIO, BASILIKA (PALAZZO DELLA RAGIONE)



und geistreichen Werk Palladios. In all seiner hohen Anmut ist es ein zur Hälfte künstliches Werk. Formen der Antike erscheinen in dieser Rotonda artistisch dekorativ der Urform des italienischen ländlichen Wohnhauses hinzugefügt.

Monumental ist der Eindruck des Palastfragments auf der Piazza del Castello (Palazzo Porto). Man sieht drei hohe Säulen auf überhohen Piedestalen stehend und darüber ein außerordentlich schweres und bewegtes Kranzgesims. Zwischen den Säulen erscheinen die Fenster stark geklemmt, noch mehr aber sind es die Erdgeschoßfenster zwischen den Säulenpiedestalen. Es ist das Bruchstück einer Repräsentationsfassade, in der es deutlich wird, wie unangenehm es dem Baumeister war, daß ein Haus auch noch zum Wohnen da ist. Doch bleibt der Anblick sehr eindrucksvoll, weil das formal Klanghafte der Architekturgliederung durch das Ruinenhafte noch mehr gehoben wird.

Ein Bauwerk von wunderschönen Verhältnissen ist die ganz mit Schmuck bedeckte Loggia del Capitanio auf dem Signorienplatz. Eine reine Schauarchitektur. Um so besser ist es Palladio gelungen, ein Beispiel „absoluter Architektur" zu schaffen. Ganz wird aber auch hier nicht die Empfindung zum Schweigen gebracht, als sei ein profaner Nutzbau später in ein tempelartiges Gebäude hineingebaut. Freilich kann das Künstliche nicht geistvoller und künstlerisch anregender vollbracht werden, als es geschehen ist.

Ganz eine Schauarchitektur ist auch die berühmte Basilika. Zwei offene Säulengänge sind übereinander um einen alten gotischen Baukern herumgebaut worden. Die Häufung des Säulenmotivs und der starke Bogenrhythmus hat in seiner lauten Prächtigkeit etwas Hinreißendes. Allein dieses Bauwerks wegen wird einem der Signorienplaz unvergeßlich. Die Formenverschwendung berauscht, das solide durchgeführte Ausstattungshafte der Architektur bringt in das ganze Stadtbild etwas Unwirkliches. Es funkelt nur so von schöner Form und genialer Regisseurlaune; es fehlen auf dem Platz nur die Akteure und die brillante Opernmusik. Die Verhältnisse sind von einer glän-

zenden „Richtigkeit“; über den reinen Wohlklang aber geht die Wirkung nicht hinaus.

Der Palazzo Chieregati, in dem sich das Museo civico befindet, gleicht einem formvollendeten, aber frostigen Kanon der Säulenanwendung. Ein Baukörper ist bei diesem Gebäude überhaupt kaum noch vorhanden. Es handelt sich um eine rein akademische Lösung, deren Resultat nebenbei noch für Museumszwecke benutzt wird. So sehr der Kunstverstand auch triumphiert, die Betrachtung verfällt doch einer peinlichen Gleichgültigkeit. Es fehlt dieser untadelhaften Architektur nur eines: der notwendige Charakter. Darum hat sie kein ausdrucksvolles Gesicht.

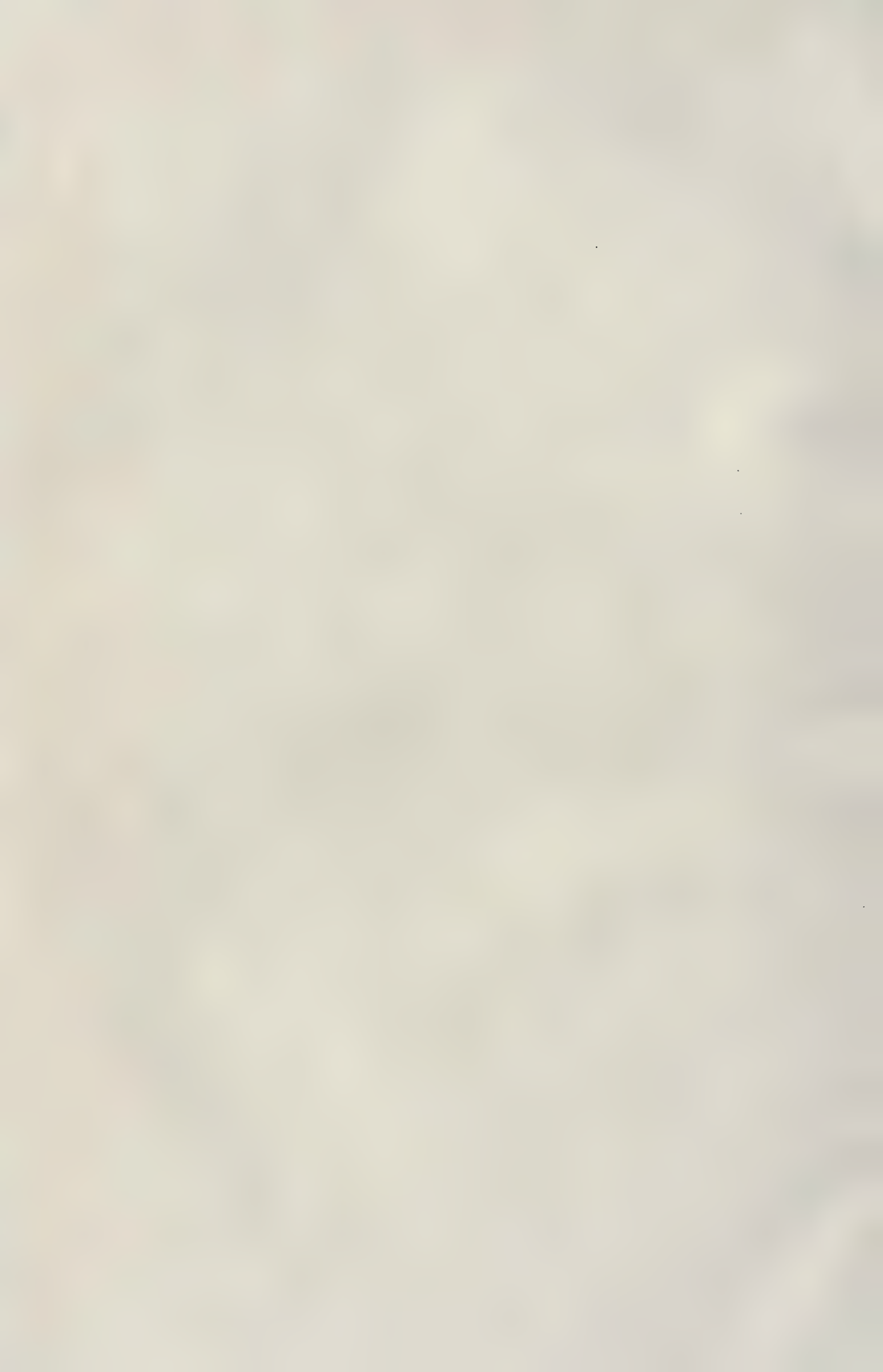
Im Teatro Olimpico Palladios, das einer klugen Architektenlaune entsprungen ist, denkt man unwillkürlich an gewisse moderne Theaterbestrebungen, die auf eine neue Antikisierung der Schaubühne abzielen. Auch an die plastische Dekoration denkt man vor den in die Tiefe führenden Straßengassen. Es ist eine merkwürdige Mischung von strenger Architekturgesinnung und modernem Illusionshunger. Zugleich könnte man sagen, daß die Bauformen zu sehr erschöpft sind, als daß sie noch Neues gebärend weiterleben könnten. Diese Architektur läßt, wie die Renaissancearchitektur überhaupt, das Menschliche nicht aufkommen. Man sitzt auf den Stufen des Teatro Olimpico wie in einem großen Architekturmodell, wie im Gehäuse einer einmal Tatsache gewordenen, im Laufe der Jahrhunderte aber ganz verstaubten Theorie.

Ich gehe von den Bauten Palladios bereichert an Anschauung und Erfahrung, reicher auch an Schönheitsempfindung hinweg; aber ich gehe im tiefsten Grunde des Gefühls auch enttäuscht hinweg. Ich hoffte, einen erhabenen Menschen, einen der großen Beauftragten der Menschheit zu finden, und habe nur ein glänzendes Bautalent kennen gelernt. Nicht viel anders als ich kam, gehe ich fort; ja, wenn ichs recht bedenke, ärmer an einer bedeutenden Illusion. Und das ist, wie peinigend ich mich auch prüfe, nicht meine Schuld. Es konnte mir Palladio nicht mit einem Geniestrahl in die Zukunft leuchten.



14. PALLADIO, PALAZZO CHIEREGATI

MUSEO CIVICO



# PADUA

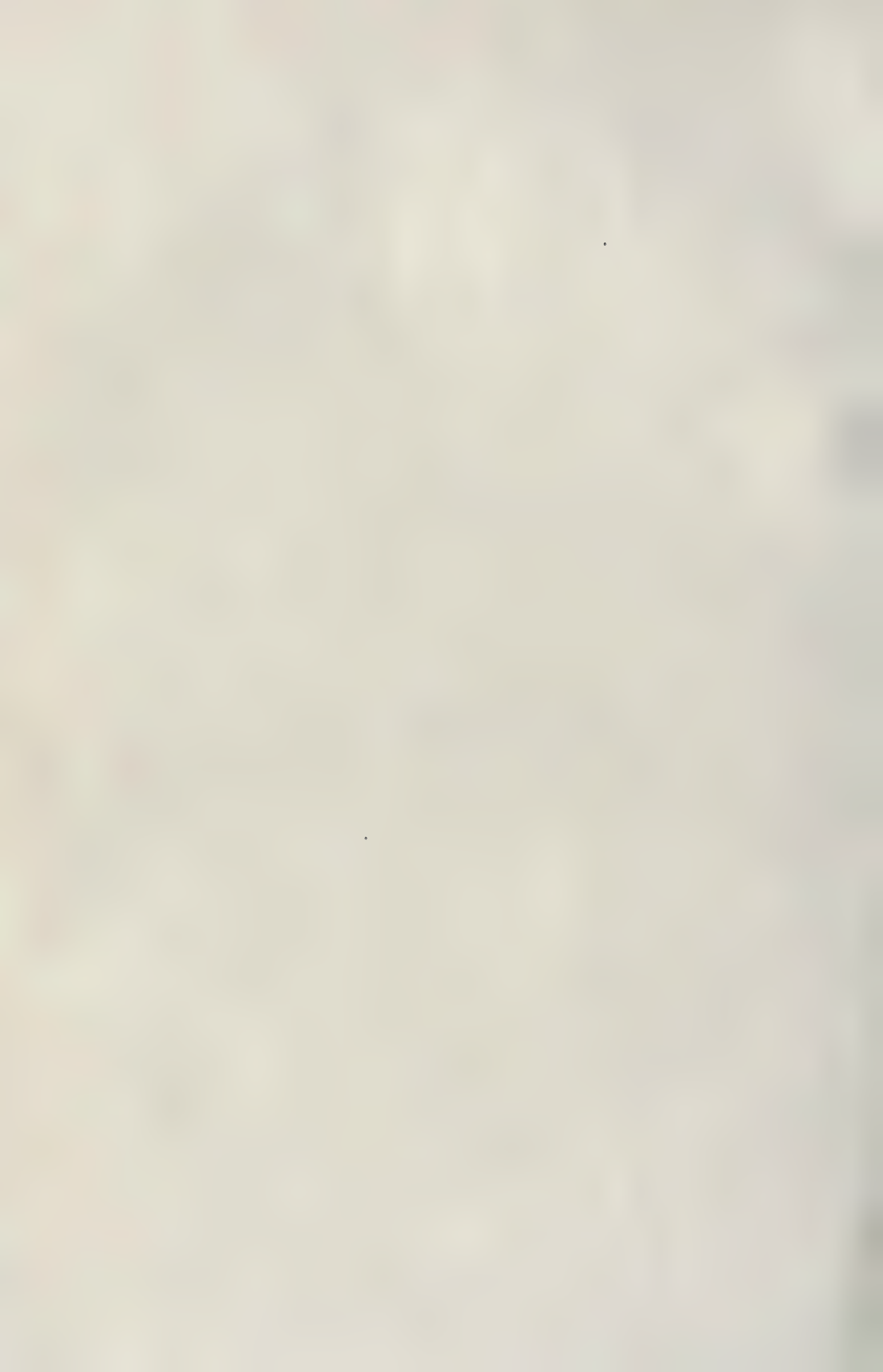


DIE Stadtstimmung in Padua gleicht wieder mehr der in Verona. Doch kommt eine moderne Lebendigkeit hinzu, die sich in manchen Punkten dem geschäftigen Treiben unserer deutschen Mittelstädte nähert und die auf ein stärkeres industrielles und kommerzielles, auf ein ehrgeizigeres Wirtschaftsleben deutet. Padua ist eine bunte, lebendige Stadt mit uniformierenden Laubengängen, unter denen sich die Läden drängen, mit mehreren die Stadt durchkreuzenden Flußarmen, an denen in langen Reihen Wäscherinnen beschäftigt sind, mit vielen Brückchen, eng verschachtelten Plätzen und rings darum gebauten Monumentalgebäuden, mit viel grellem Licht, kräftigen Schatten, reicher Farbigkeit und ewig wechselnder Bilderfülle auf Märkten und Gassen. Das Volk ist in Padua mehr beschäftigt als in Verona. Die Folgen werden insofern gleich bemerkt, als in der Menge nicht mehr die naive laute Fröhlichkeit und Unbekümmertheit der Veroneser Bevölkerung zu sein scheint. Man hat den Eindruck, als würde in den nächsten Jahrzehnten in Padua viel gebaut und niedergerissen, als wolle auch hier jener Geist Einzug halten, der in Deutschland aus jeder Mittelstadt etwas wie einen Großstadtkern macht und der unser Land seit 1870 einem wirtschaftlichen Aufschwung und zugleich einer argen Verhäßlichung entgegengeführt hat. Es scheint, als ob auch die italienischen Städte von der Art Paduas, in denen heute noch ein starker Reflex von Mittelalter lebendig ist, in den nächsten Jahrzehnten mehr oder weniger amerikanisiert werden. Man sieht im Geiste schon Fabriken und Arbeitervorstädte. In Italien wird diese Entwicklung viel Unerfreuliches mit sich bringen durch den schrillen Kontrast des schönen Alten zum häßlichen Neuen. Denn es ist nicht anzunehmen, daß die Italiener können werden, was die Deutschen nicht gekonnt haben, daß sie angesichts der neuen Aufgaben eine neue Renaissancekraft entwickeln und die weltwirtschaftliche Lebensstimmung der neuen Zeit mit antikischer Gesinnung bewältigen werden. Es scheint nicht, als ob die Italiener der Welt in absehbarer Zeit nochmal das Schauspiel einer unerhörten schöpferischen Energie bieten können.

Vielmehr hat es den Anschein – viele Einzelzüge machen es glauben – daß Italien in diesem Jahrhundert nur so mitlaufen wird im Getriebe der Weltkonkurrenz. In der ebensosehr erzwungenen wie gewollten Halbheit ihrer heutigen Zustände wirken die Italiener jedenfalls weder imponierend noch liebenswürdig. Sie sind voller Naivität und Bonhomie; aber das ist offenbar nur obenhin. Blickt man genau zu, so erkennt man freilich Eigenschaften, die zur Renaissancezeit schon kräftig mitgesprochen haben müssen; doch erscheinen diese Eigenschaften, in einer anderen Mischung, jetzt eher wie Schwächen. Deutlich tritt das Tier im Menschen oft hervor, das animalisch Triebhafte und das animalisch Gleichgültige. (Eine Frage ist es freilich, ob man einem fremden Volke gegenüber die menschliche Animalität nicht immer deutlicher wahrnimmt.) In Zeiten einer allgemeinen genialen Aktivität und eines ehrgeizigen Wollens treibt eben dieses Edeltierartige den Menschen zuweilen bis zum Heroischen hinauf; in Zeiten der Trägheit oder eines seelenlosen Materialismus aber macht es den Menschen fast abstoßend – es sei denn, daß es im Spiel graziös wird. Die natürliche Intelligenz des halb ländlich, halb städtisch wirkenden Volks, wie man es in Padua sieht, springt in die Augen, die rassigen Eigenschaften sind unverkennbar; doch scheint es eine Intelligenz ohne innere Ziele. Das Volk steht da und erwartet etwas von außen, das nur von innen kommen kann, halb sprungbereit und halb fatalistisch. Was man so beim Reisen von der gesellschaftlichen Kultur sieht, will nicht viel bedeuten. Gestern, während der Fahrt von Vicenza hierher, war ich in der Eisenbahn nach den anstrengenden Tagesgängen unversehens eingeschlafen. Nach wenigen Minuten mußte meine Begleiterin mich wecken, weil drei elegant gekleidete Herren sie zu belästigen begonnen hatten. Und das war keine Ausnahme. Es ist des Starrens und begehrlichen Fixierens auf den Straßen kein Ende. Vor allem die jungen, gut gekleideten Männer zeigen ihre Lüsternheit in ganz unbeherrschter Weise. Sie wirken durchweg nicht gut erzogen. Ihre Galanterie



15. PADUA, DER DOM



selbst macht die Frau erröten. Sehr oft gefallen sie sich in lauten, primanerhaften Manieren; und ebendarum wachen sie empfindlich darüber, daß ihr Selbstgefühl nicht verletzt werde. Das Temperament ist äußerlich, mehr eine Sache des Bluts und der Nerven.

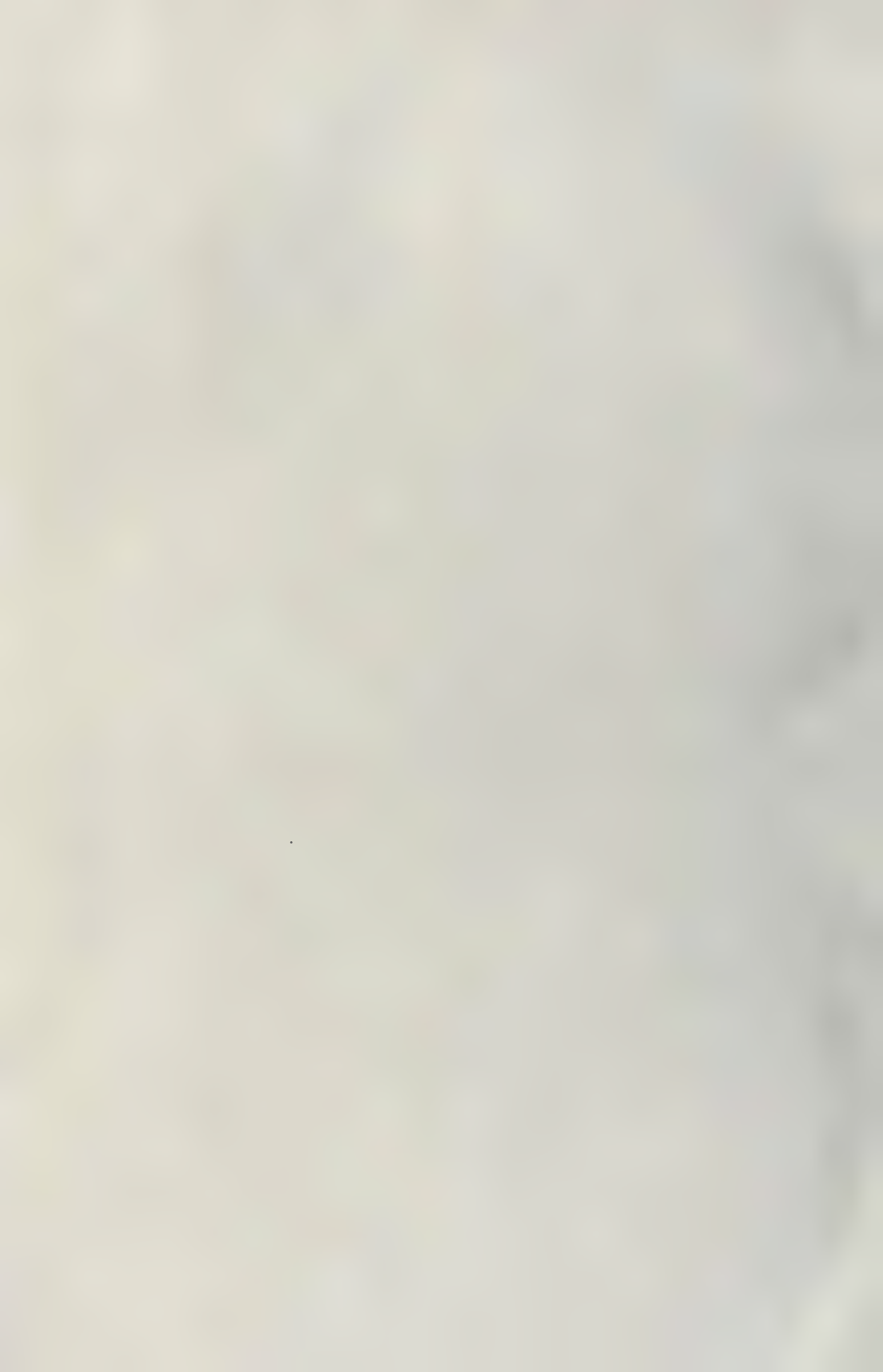
Mit diesem vielberufenen italienischen „Temperament" und mit dem „feurigen Blut" scheint es überhaupt eine eigene Bewandtnis zu haben. Das sind Begriffe, die als abgegriffene Scheidemünzen von Hand zu Hand bei uns weitergegeben werden. Mir will scheinen, ein stiller, äußerlich sehr ruhiger Deutscher, der von früh bis spät voll faustischer Sorgen ist, der sein ganzes Leben einer idealen Arbeitsidee widmet und der voll ist von sachlich gerichtetem Ehrgeiz, hat mehr „Temperament" als der viel und laut redende und heftig gestikulierende Italiener, der nach jeder aufgeregten Expektoration in eine gewisse Indifferenz zurückfällt. Daß die Italiener von Natur die „halbe Flasche Sekt", die Bismarck den Deutschen wünschte, im Blut haben, ist gewiß; aber das ist noch nicht Temperament, ist bestenfalls Endzündbarkeit und Erregbarkeit. Temperament ist ohne produktive Kraft nicht denkbar. Die Menschen der Renaissance hatten in diesem Sinn wirklich Temperament. Ich glaube, der Nordländer hat oft in die italienische Volksanlage die Poesie seines tieferen Lebensgefühls hineingetragen und sich so ein romantisches Idealwesen konstruiert. Hier in Padua glaube ich nicht recht mehr an Romeo und Julia. Dagegen sehe ich überall auf den Gassen die vom Geschlechte Casanovas – das heißt natürlich bourgeoismäßig anständig geworden. Die Männer, Frauen und vor allem die Kinder sehen durchweg gut aus; doch ist in ihrer Schönheit, Freundlichkeit und Umgänglichkeit etwas Liebloses, eine heimliche Brutalität. Sie werden beim Lachen häßlich.

In eine höchst unerfreuliche Situation gerieten wir in der Hauptkirche S. Antonio. Es kostet einen ja schon Überwindung, in die Kirchen als ein Gaffender einzutreten. Selbst den Interkonfessionellen unter uns, denen, die sich vom Kirchlichen freigemacht

haben, sitzt offenbar die Idee der Kirche viel tiefer im Blut als den Italienern. Mir erregt jedes Kircheninnere eine Ehrfurcht, einerlei welcher Religion es dient. Schon um der namenlosen Mystik willen, die die Kirche vor langer Zeit erbaut und seither benutzt hat. Mir wohnt in gewisser Weise in jeder Kirche tatsächlich Gott. Darum komme ich mir wie ein frecher Eindringling vor, wenn ich so an den hohen Wänden entlang streiche, wo Altäre und Sarkophage aufgestellt sind, wenn ich, hallenden Schritts, quer durch das Schiff schreite, während die Beter in den Stühlen mit geneigtem Kopf auf den Knien liegen. Ich schäme mich in der Kirche; mir ist, als müsse ich ebenso wie alle die Beter mein Inneres zeigen, um diese nicht zu demütigen, und als sei der Schein meiner Überlegenheit eine Beleidigung für die Gläubigen. Was soll ich nun von meinen Empfindungen sagen, als uns in jener Kirche ein bäurischer Mönchskerl, ein Kirchendiener mit einer Galgenphysiognomie in Empfang nahm, dem die Trinkgeldgier aus jeder Miene sprach, als er uns laut und viel redend alles erklärte, uns um den Hauptaltar herumführte und mitten durch eine dichte Schar von Knienden, die zu dem zelebrierenden Priester aufsah! Ohne Achtung, ohne Scham in die heilige Handlung hineinsprechend, die ihm längst nicht mehr heilig ist. Es war eine abscheuliche Empfindung, so neben diesem Mönch mit den tiefliegenden Augen und der dreisten Führerstimme inmitten des betenden Landvolks zu stehen, das uns mit halb gehässigen und halb neugierig scheuen Blicken ansah. Ich dachte: wie können die Beter es nur dulden, wie können sie es sich gefallen lassen! Aber auch das ist wohl bezeichnend, daß dem kirchenlosen Deutschen sogar eine solche Störung des Gottesdienstes ganz unfaßbar ist, daß die stumpf und dumpf vor aufgeputzten Altären knienden Italiener aber weiter nichts darin finden, und daß der Priester seinen Text heruntermurmelt, ohne sich darum zu kümmern, was hinter seinem Rücken vorgeht.

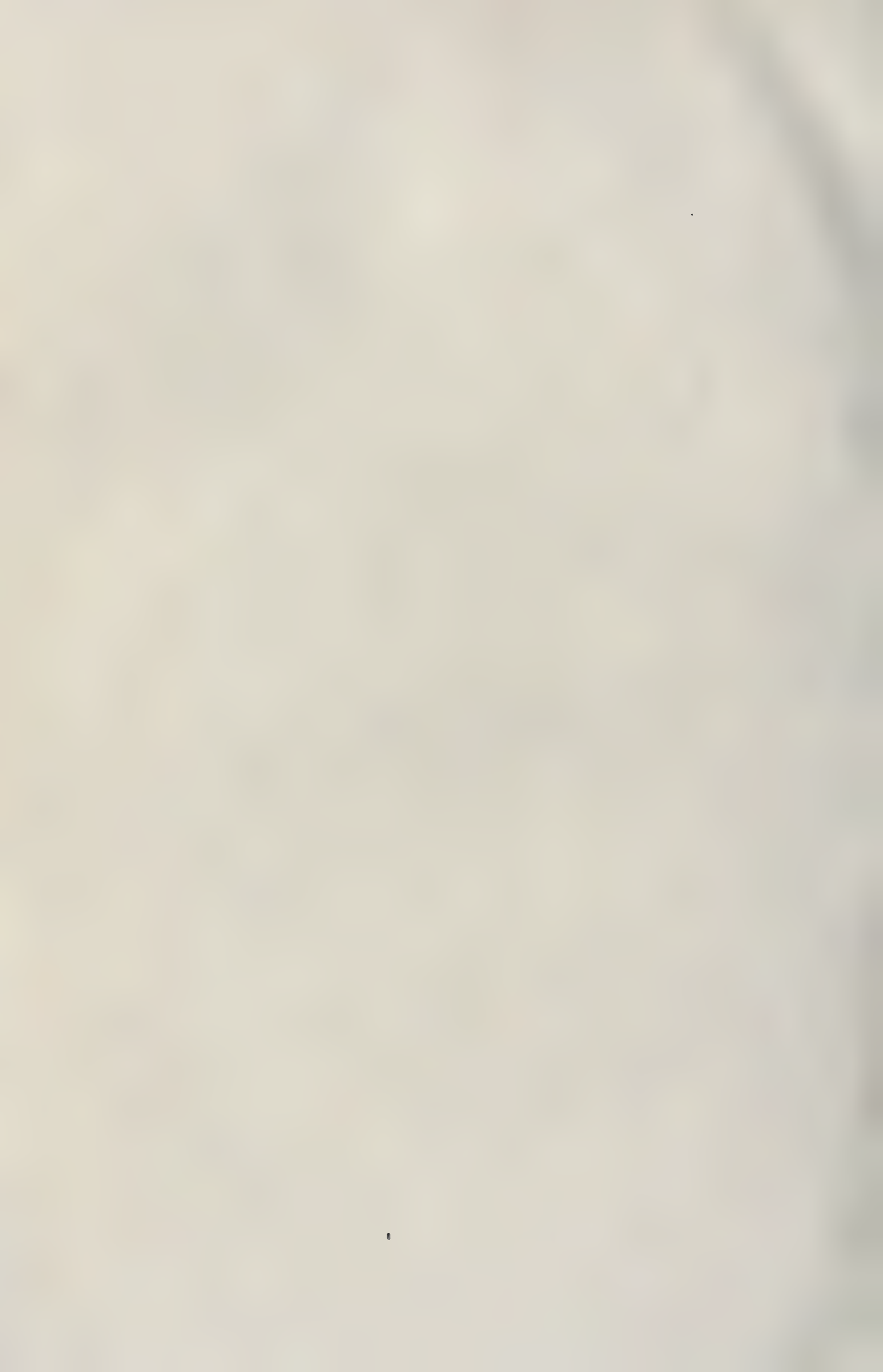


16. PALAZZO DELLA RAGIONE





17. DAS INNERE DES PALAZZO DELLA RAGIONE



Was der Stadt architektonisch das Gesicht gibt, ist im wesentlichen vor der venezianischen Herrschaft, also vor 1400 entstanden. Im Gegensatz zu Vicenza, das mehr eine Stadt der Spätrenaissance ist. Es drängt sich die Bemerkung auf, daß die Renaissancebaukunst auf mich – ich darf wohl sagen auf den Heutigen – um so lebendiger wirkt, je weiter sie zurückliegt, je primitiver sie sich gibt. Es gibt da am Dom – einem kuppelreichen, aber nicht eben ausdrucksvoll gegliederten Werk der Hochrenaissance, in das alte Gebäudereste hineingebaut zu sein scheinen – eine unvollendete Giebelwand, als Abschluß eines basilikaartigen Raums, die roh in der Backsteinmauerung stehen geblieben ist. Sie zeigt nur einen reizvollen Umriß, eine mächtige glatte Fläche, die im Giebel eine Kreisöffnung enthält, die unten durch die Backsteinlagerungen horizontal geteilt ist und nur gegliedert wird durch eine von hellen Marmorgesimsen umrahmte Mitteltür, durch zwei kleinere Türen zu beiden Seiten und durch zwei leere Nischen. Die architektonische Monumentalität dieser unvollendeten Wand ist stärker als die des ganzen Gebäudes, weil die Einbildungskraft aus diesen primitiven Grundverhältnissen etwas machen kann, weil man eine Schöpfungswahl trifft. In dieser Basilikastirn ist eine Art Nutzbaumonumentalität, es ist die Poesie der Fläche darin, wie die frühe christliche Baukunst sie begriff. Die Türumrahmungen wirken mit ihren weißen Gesimsen, dem einzig Fertigen der Fassade, wie ein feiner, bedeutender Kontrast. Man erkennt Grundelemente des Flächenlebens. Da wir den Instinkt für das, was uns nützen kann, in uns tragen, und da es unsere vornehmste Pflicht ist, auf diesen Instinkt zu hören, so habe ich mich der Schönheit dieses Fragments willig hingegeben, während ich, bewußt undankbar, über die fertigen Renaissanceformen, über die kein gangbarer Weg hinausführt, hinwegsah.

Diese Art anregender Primitivität ist es auch, was die alte Basilika zwischen Frucht- und Gemüsemarkt architektonisch eindrucksvoll macht. Palladio soll von diesem „Salone", der noch aus dem Mittelalter stammt und der mit seinen sich lang hin-

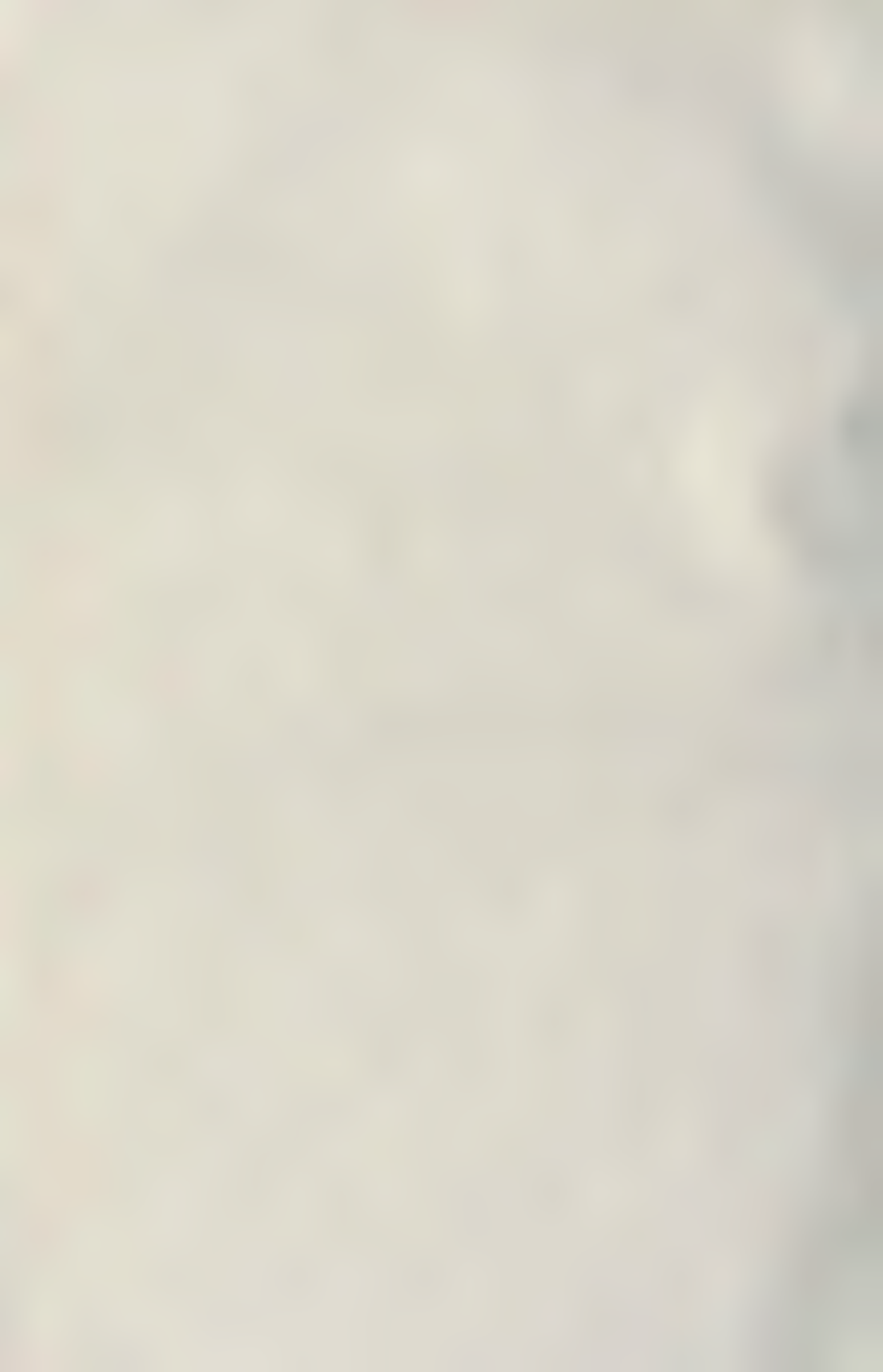
ziehenden Loggien die zwei Marktplätze in sehr reizvoller Weise begrenzt, oder der vielmehr aus einem großen Platz zwei länglich tiefe Plätze zurechtschneidet, seine Basilika in Vicenza abgeleitet haben. Doch ist einem die kühle Nüchternheit des frühen Paduaner Bauwerkes, die bahnhofsmäßige Schlichtheit beinahe lieber als das dekorative Fassadenwerk Palladios. Denn was man sieht, ist das organisch gewordene Gehäuse für Markt-, Gerichts- und Verwaltungszwecke, das Gebäude ist aus dem mittelalterlichen Leben herausgewachsen.

Übrigens hat der Frühstil in Padua eine besondere Note. Es läuft offenbar zwischen Vicenza und Padua eine unsichtbare Grenzlinie. Vielleicht ist es die Grenzlinie des ganz unmittelbar von der Küstenstadt Venedig ausstrahlenden Einflusses, dem die inländische Konvention sich entgegenstemmte. Es führt auf diese Vermutung vor allem der Bienenkorbstil, der hier überall, am reinsten in der Hauptkirche S. Antonio, auftritt, ein Stil, der deutlich aufs Byzantinische, auf den Orient weist und der sich bis spät in die Renaissance hinein zu erhalten gewußt hat. Hat man diesen Einschlag einmal entdeckt, so glaubt man ihn aller Enden wiederzufinden. Man wird an ihn sogar ein wenig erinnert im Anblick der Bevölkerung von Padua. Man glaubt aus der nasalen, eintönigen Gesangsweise orientalischen Charakter herauszuhören.

Vor der Kirche S. Antonio und ihr zur Seite ist ein mit Platten belegter Raum, der frühere Friedhof, durch feste Steinschranken abgeteilt; am äußeren Rand dieser Schranke ist das Denkmal Gattamelatas unendlich wirkungsvoll placiert. Die Platzanlage ist so schön, daß man die fast lächerliche Unform der Kirche – eine Grabkirche mit nicht weniger als sieben plumpen Kuppeln – kaum noch sieht. Um so weniger, als Donatellos Denkmal, das sich mit einer beredten Silhouette gegen das Kirchengemäuer und gegen die Luft abhebt, das in seinem Größenverhältnis zur Kirche etwas originell Zwingendes hat, und in dem die schönsten Proportionen von Sockel, Pferd und Reiter den Be-



18. DIE KIRCHE S. ANTONIO MIT DEM REITERSTANDBILD GATTAMELATAS



trachter anmusizieren, mit seiner herrlichen Patinierung wie ein kostbares Juwel überall eigentlich im Blickpunkt liegt. Donatello tritt einem mit diesem Denkmal gleich in voller Größe entgegen. Aber auch in seiner Zusammengesetztheit schon. In diesem wundervollen Denkmal sind zwei Elemente; denn es weist die zugleich gewaltige und graziöse Schöpfung einerseits auf die höchsten Werke der Kunst, und sie weist andererseits auch ein wenig auf die schlechten modernen Reiterstandbilder. Das will sagen: hart neben der großen Stilkraft ist in dem Denkmal ein Ansatz zum akademisch-porträthaft Naturalistischen. Da auch das Innere der Kirche S. Antonio viele Werke von Donatello und von seinen Schülern enthält, so wird man geradezu gedrängt, über diese bedeutende Künstlerpersönlichkeit zu denken. Es hat dieser große Mensch offenbar hart mit sich selbst zu kämpfen gehabt. In seinen Reliefs im Innern der Kirche gibt es Partien, die durch ihre strenge gotische Kraft erschüttern, und es gibt daneben Stellen, deren klassizistischer Konventionalismus kalt läßt. Es steckt in Donatello ein mächtiger Naturalist und ein Eklektiker, es ist in ihm zu gleichen Teilen fast Natur und Manier. Man glaubt diesen Künstler zweifelnd und faustisch bewegt auf der Grenzscheide zwischen Gotik und Renaissance verweilen zu sehen. In ihm steht scheinbar die ganze Zeit auf dieser Grenzscheide, wo die ursprüngliche Gestaltungskraft, der gotische Trieb zum Ausdruck, mit halb wissenschaftlich gewonnenen Stilbegriffen kämpfte. Wir Heutigen können nicht anders, als das mit dem Wort „gotisch" zu Bezeichnende, das gewaltsam Strenge und Ausdrucksvolle mehr zu lieben als das eklektizistisch Harmonische. Das Problem ist aber noch verwickelter. Es spricht aus Donatellos Werken in Padua nämlich zugleich eine sehr männliche Kraft und die Lust an einer espritreichen Grazie. Und sieht man genau zu, so ist der Esprit vielleicht das Ursprüngliche in diesem Künstler, und die Kraft, die Strenge ist nur ein Resultat des Willens. Donatello ist ohne allen Zweifel sehr monumental; aber er ist es wie einer, der es sein will und der seiner inneren

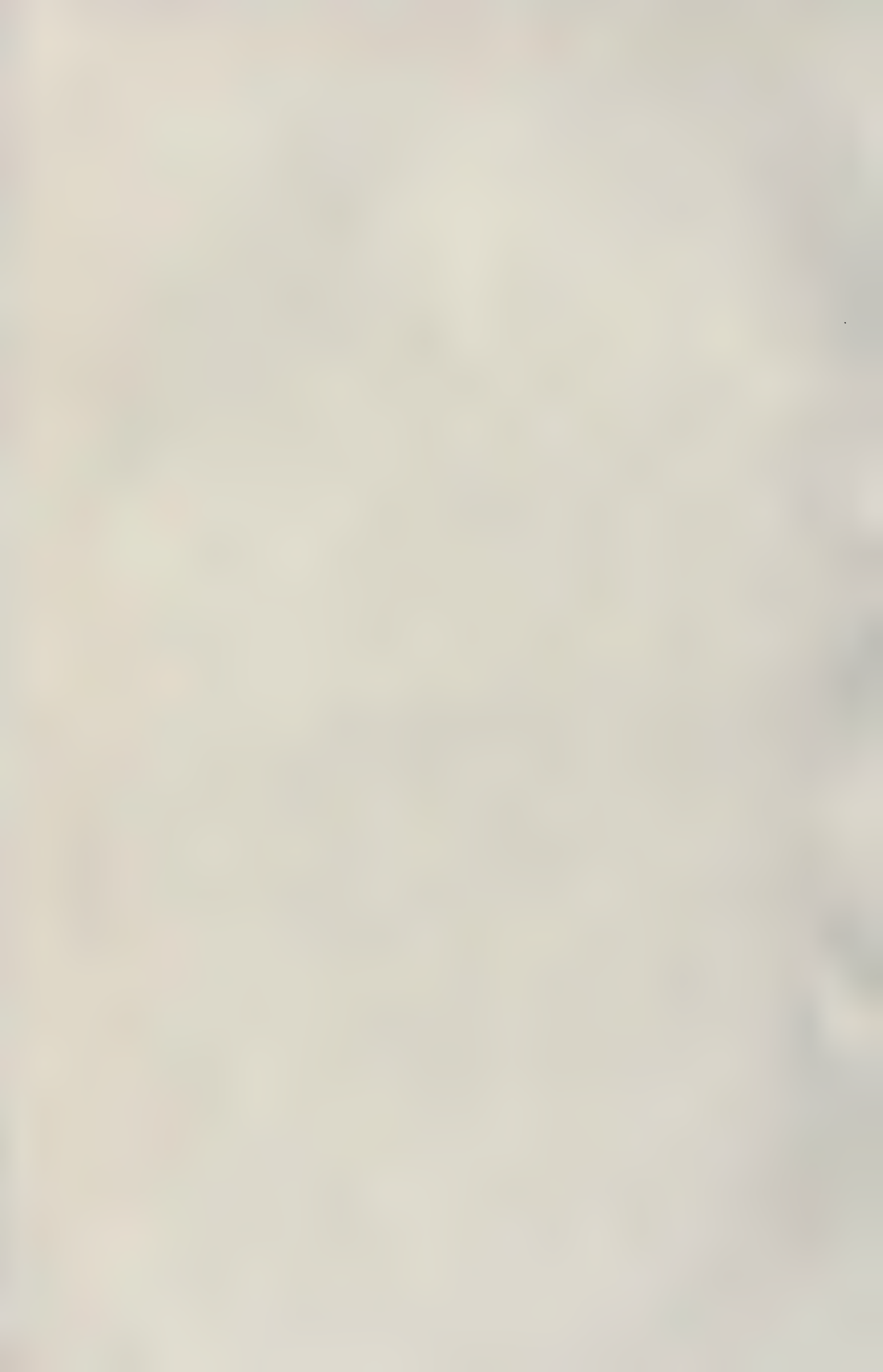
Natur nach ein differenzierendes Temperament ist. Das Talent dieses Mannes erscheint enorm; doch hat man das Gefühl, als hätte ein sehr origineller und genialer, aber auch beeinflußbarer Mensch in einer künstlichen Zeit gelebt. Das alles macht Donatellos Skulptur pathetisch. Es ist etwas wie ein persönliches Leiden darin; sie schwankt zwischen Willen zum Ausdruck und zur Schönheit. Ausdruck und Schönheit waren ihm offenbar zweierlei; es blüht bei ihm die Schönheit nicht von selbst aus dem inneren Ausdruck hervor. Gotik und Renaissance kämpfen in diesem Talent, und die Renaissance, die „Schönheit" siegt am Ende. Es ist in S. Antonio eine wenig beachtete Grablegung in farbigem Stein hinter dem Altar. Sie ist zum Niederknien schön und stark; das Herzblut eines starken Primitiven ist darin, die große germanisch-gotische Inbrunst. Es gibt dann aber auch vorn am Altar Arbeiten, vor denen man über eine kalte Bewunderung der Reliefvirtuosität nicht hinauskommt. Im Gattamelata-Denkmal ist wieder ein mächtiger dramatischer Ausdruck. Etwas ursprünglich und mystisch Antikes, eine urweltliche Kraft ist darin, so könnte man sagen, von einem der feinsten Artisten, die je gelebt haben, verarbeitet worden. Es ist dieses Denkmal ein harmonisch in sich geschlossenes Werk hoher Meisterschaft; doch ist diese Meisterschaft in einer gewissen Weise raffiniert. Nur daß diese Raffiniertheit dann als notwendiges Produkt und Ausdruck einer ganzen Zeit erscheint. Ich gehe, alles in allem, in Padua von Donatello mit einer merkwürdigen Zwiespältigkeit fort. Das Problem seines Talents ist noch nicht erschöpft. Vielleicht bringt Florenz eine Lösung, womit ich mich beruhigen kann.

Das eindrucksvollste Erlebnis in Padua sind die Fresken Giottos in der Kirche Madonna dell' Arena.

Der erste Anblick ist eine Enttäuschung. Voller Erwartung betritt man die kahle Basilika, deren Decke und Wände über und über mit Freskomalereien bedeckt sind, und empfindet im Augenblick, daß von einer räumlichen Gesamtwirkung nicht die Rede



19. DONATELLO, DAS REITERSTANDBILD GATTAMELATAS



sein kann. Der erste Eindruck ist mehr absonderlich als zwingend. Der Raum wirkt, so im ganzen gesehen, bunt; und diese Buntheit hat etwas oblatenhaft Leeres. In der kleinsten gotischen Kirche mit alten farbigen Fenstern ist mehr geheimnisvolles Raumleben als in dieser berühmten Basilika. Erst wenn man näher hinzutritt und die einzelnen, von Bändern und Arabesken umrahmten und isolierten Bilder, die fast die Wirkung von Einzelbildern auf einer Museumswand erhalten, betrachtet, beginnt einem die Bedeutung dieser zurückhaltenden Freskokunst aufzugehen, erst dann, wenn man die Vorstellung von etwas groß Monumentalem gegenüber der fast zarten Gesamtwirkung aufgegeben hat. Beim Studium zeigt es sich, daß Kraft, Größe, Monumentalität und Räumlichkeit, die nicht im Ganzen sind, in jedem einzelnen Bild sind, daß ebenso, wie im großen Ganzen etwas Kleines ist, im Kleinen etwas sehr Großes ist. Vor Giottos Zeit wurde der Raum für den Menschen geschaffen, dieser lebte im Raum; Giotto zwang den Menschen dagegen zum erstenmal, den Raum von sich aus zu denken, einen imaginären Raum im Geiste zu konstruieren.

Im Besitz dieser Einsicht sieht man einen welthistorischen Vorgang sich noch einmal abspielen. Die Malerei der Antike war in erster Linie dekorativ; das heißt, es war ihr Zweck, Raumeindrücke rhythmisch zu steigern, sie war Teil einer architektonischen Universalidee, sie diente. Mit Giottos Fresken kommt eine neue Absicht in die Wanddekoration. Seine Malerei dient nicht mehr der Architektur, sie wird sich selber Zweck. Oder besser, sie wird Ausdrucksorgan einer unräumlichen Absicht. Diese Malerei will der versammelten Gemeinde etwas mitteilen: die Legende. Nicht mit Hilfe von dekorativ architektonischen Symbolen spricht diese Malerei, sondern mit Hilfe einer Malerei, die Mittlerin für etwas Dramatisches, Episches, Gedankliches ist, die das Zeitliche ins Räumliche umsetzt. Die Malerei wird illustrativ und bleibt doch Fresko. Diese Wandlung hat die Malerei Giottos und die seiner Nachfolger unmonumental gemacht im Sinne einer architektonischen Gesamtwirkung und hat sie

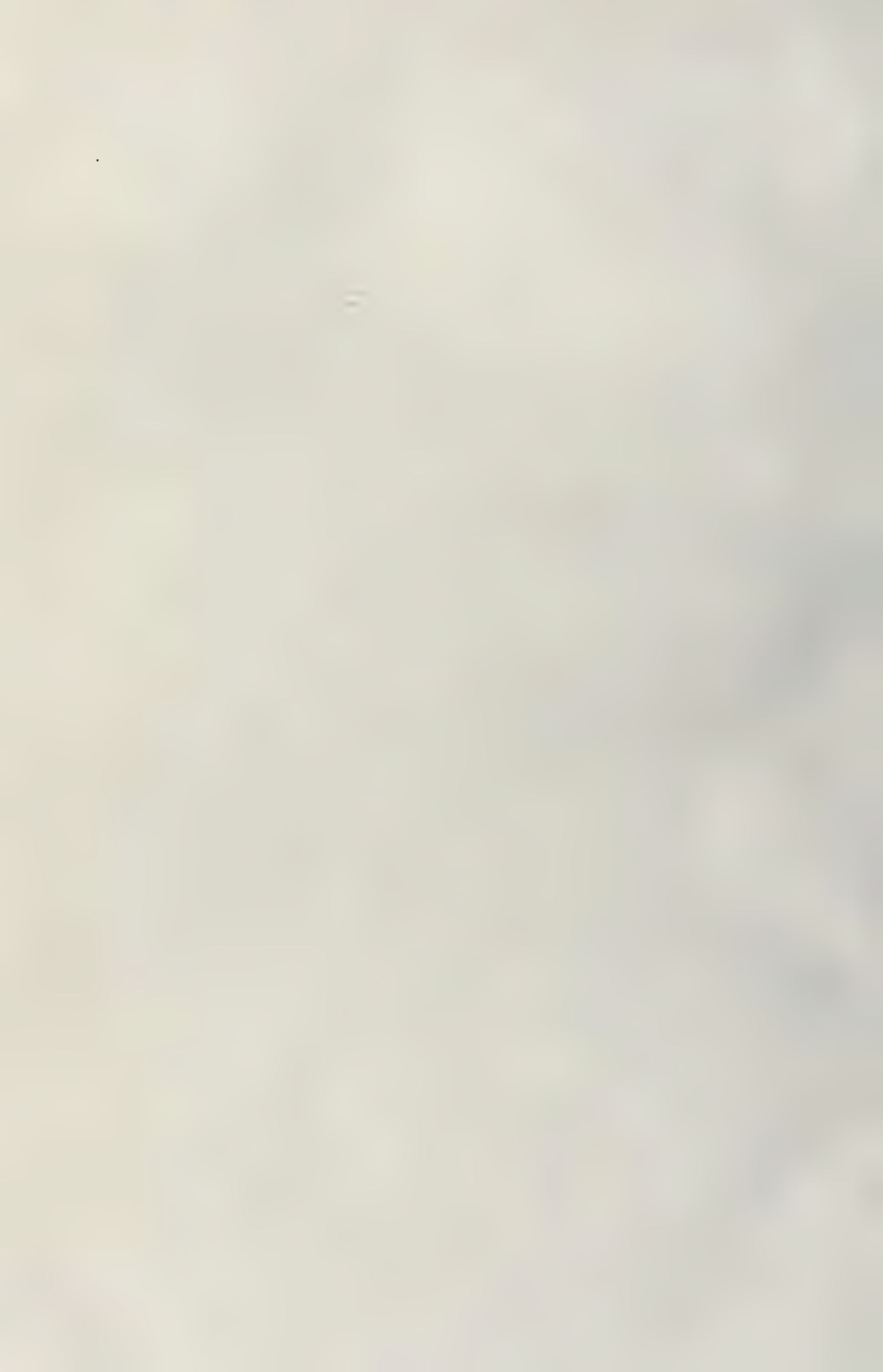
gezwungen, die Monumentalität in die umrahmte, abgesonderte Einzeldarstellung zu legen. Giotto beginnt das Monumentale zu spezialisieren; er schuf ein Fresko, das im Grunde von der Wand fortstrebt und Bild werden will, Tafelbild. Giottos Fresken in der Madonna dell' Arena sind in einem Punkte schon eine Reihe von Tafelbildern, die nur noch äußerlich arabeskenhaft zusammenhängen. In Wahrheit verknüpft sie mehr der Sinn der heiligen Legende, die Logik des dramatisch forteilenden Christusmythus, als es die raumhafte Gesamtkomposition tut. Dieser Freskostil kommt unverkennbar von der Miniaturmalerei her, von jener Miniaturmalerei, die auf einem Quadratdezimeter eine unerhörte Monumentalität zu entfalten gewußt hatte.

Nicht zufällig steht Giotto neben Dante. Wie sein großer Zeitgenosse, mit dem er in Padua zusammentraf, ist er seiner Zeit ein großer Erzähler geworden. Wie in der „Göttlichen Komödie" die Komposition des Ganzen ziemlich kindlich konventionell ist, und wie sich die große Kunst erst im Herausbilden der einzelnen Szenen betätigt, so preßt auch Giotto die Größe und Tiefe seiner Bildnerkraft in die Darstellung der einzelnen Situation. Er war, um mit der Terminologie Schillers zu sprechen, vielleicht der erste Künstler sentimentalischer Art und steht als solcher wie ein Pförtner am Eingangstor zur neuen Zeit. Mit ihm hört klassische Naivität endgültig auf. In seinen Fresken ist nicht mehr die schöne Absichtslosigkeit der Antike, denn sie wollen überreden. Für den antiken Künstler war der Mensch das vornehmste dekorative Motiv; bei Giotto wurde er zum Träger einer unsterblichen Seele, zum Akteur eines Wollens und Müssens. Vorher war der Mensch in der Welt, jetzt ist die Welt im Menschen. Es fragt sich, ob diese Wandlung eine Folge des Christentums ist, oder ob sie charakteristisch ist für den modernen Geist überhaupt. Die nordische Gotik kannte die Anschauungsweise Giottos jedenfalls noch nicht. Vielleicht ist in dem sehr viel Leben intellektualisierenden Trecento den Menschen diese Konsequenz des Christentums erst zum Bewußtsein gekommen. Giotto mußte beginnen



20. GIOTTO, GRABLEGUNG

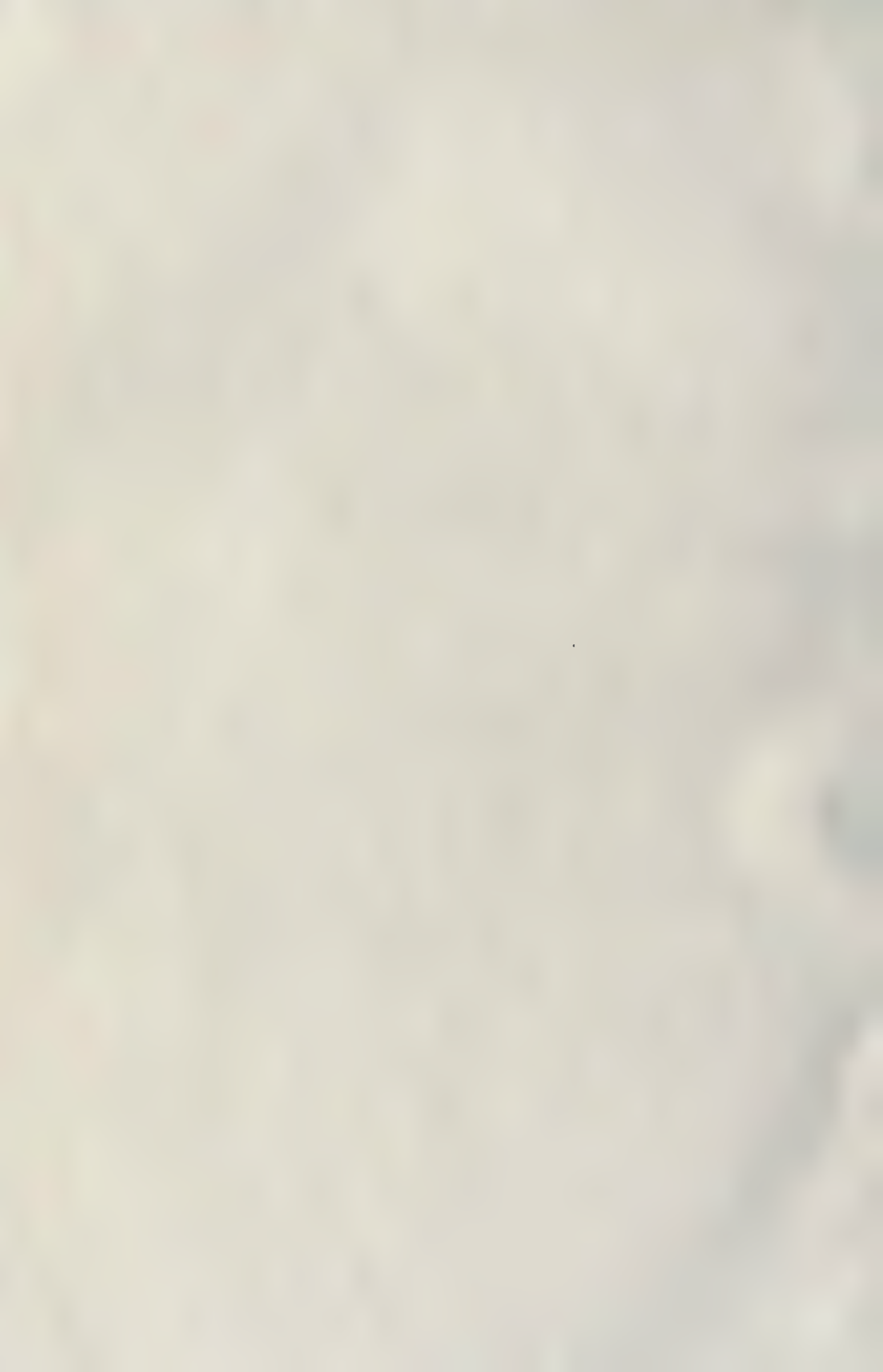
FRESKO IN DER MADONNA DELL' ARENA





21. GIOTTO, DIE ERWECKUNG DES LAZARUS

FRESKO IN DER MADONNA DELL' ARENA



abstrakt zu werden und den Menschen zu individualisieren, weil er zuerst die Idee der seelischen Selbstbespiegelung in die Malerei brachte. Trotzdem er viel mit Typen arbeitet und mit bescheidener Größe hinter sein Werk zurücktritt, kommt von ihm offenbar doch der szenische Illusionismus der Renaissance her. Seine Fresken sind intellektuell dramatisch. Es handelt die Linie. Die Lust an der Handlung geht schon bis zum Szenarischen. Es herrscht auf der Schaubühne Giottos zwar noch der antike Kothurn und hier und dort auch noch die monumentalisierende Maske, aber auch viel moderne Psychologie ist schon darin. Das höchste Staunen erweckt es dabei, wie sich der Künstler mit den alten Konventionen abgefunden, wie er das Christlich-Byzantinisch-Antikische mit seelischem Leben erfüllt hat. Linie, Silhouette und Gebärde singen in herrlichen Melodien, es tönt die hieratisch feierliche Komposition, der Wechselgesang der Horizontalen und Vertikalen und die Gewalt der steil herabwallenden Gewänder; das Pathos ist Melodie, und das Erzählen ist ein rhetorisches Skandieren. Die dramatische Gebärde ist ein Ornament, ein Ausdrucksornament. Giottos Phrasen sogar sind noch voller Adel. Unendlich beredt ist die Körperhaltung; die Gebärden der Arme und Hände sprechen oft mehr noch als der Gesichtsausdruck, und die Füße stehen immer fest und sicher auf der Erde. In der „Grablegung" zum Beispiel ist ein Neigen und Beugen, ein pathetisches Schluchzen und Klagen der Form, daß sich der relativ enge Bildraum zu etwas Gewaltigem ausweitet. Darum wird vor allem der Dichter, der Dramatiker vor Giottos Fresken gern verweilen. Er kann von ihm Stil der dramatischen Darstellung lernen und die Kunst, äußerste seelische Bewegung in eine Form erhabener Ruhe zu kleiden.

Die Einheitlichkeit des Formgefühls innerhalb der einzelnen Legendensujets gehört zum Höchsten, was es gibt. Die Linien und Formen umkreisen immer das Zentrum der Handlung und weisen auf den Kern der Bildidee. Man sieht einem Mysterienspiel edelster Art zu. Der Parallelismus in der Komposition ist

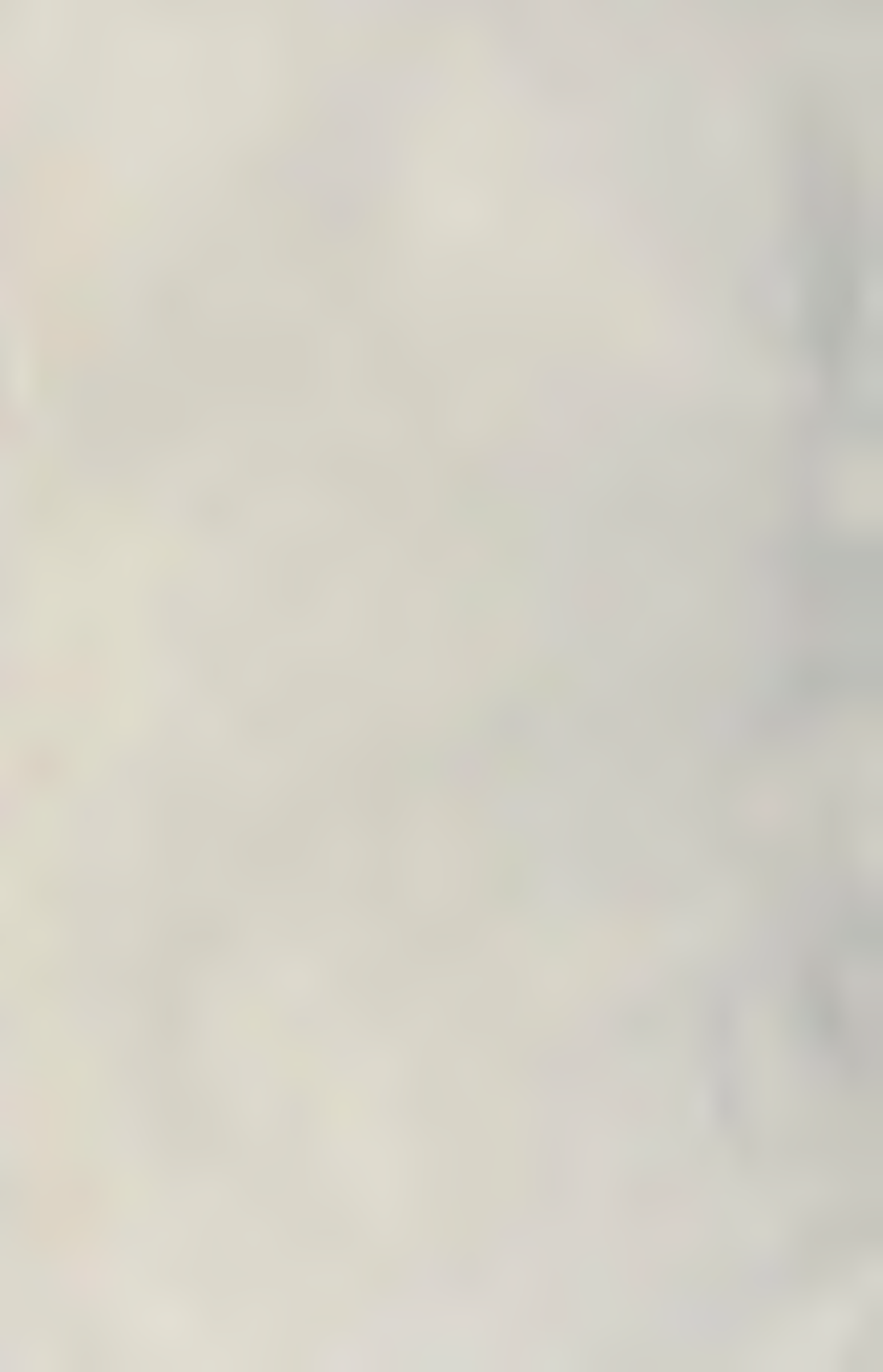
fern von aller Tendenz und schafft doch einen unwiderstehlichen Rhythmus. Um so mehr, als auch in der hellen, unstofflich flachen Farbe eine Art von Parallelismus ist. Diesen strengen Eigenschaften ist dann aber eine unbeschreiblich feine menschliche Liebenswürdigkeit gesellt; in aller Herbheit und Starrheit ist hinreißende Grazie, in der Dramatik ist lyrisch Schönes und etwas liebevoll Süßes, im Abstrakten ist ein Lächeln des unmittelbaren Lebens. Eine edle, halb groteske Heimlichkeit ist in dem Nebeneinander von Dunkel und Hell, von Lächeln und Trauer, von Übersinnlichem und Erdgefesseltem, von Sehnsucht und Gewißheit. Durch alle Fresken geht gleichmäßig ein ehernes Tempo von Heiligenscheinen, ein Rhythmus von Gewandfalten und die demonstrative Wirkung der in Bündeln zusammengefaßten Köpfe. Es stehen die Gruppen von Heiligen und Frauen wie griechische Chöre zu seiten der Hauptakteure; in den Gestalten dieser Akteure aber kündigt sich zuweilen das Genie Rembrandts schon an. Ist also mit Giotto das Zeitliche in die Raumkunst gekommen, so hat er doch das Zeitliche auch gleich wieder zu einem neuen Räumlichen gemacht.

Die einzelnen Darstellungen sind nicht gleichmäßig bedeutend. In Schilderungen aber wie die Verkündigung, die Grablegung, die heilige Elisabeth, Christus erscheint Magdalenen, Einzug in Jerusalem, Erweckung des Lazarus, der unerhört einfach große Judaskuß, die Geißelung, die Flucht nach Ägypten, Christus vor Pilatus, der Kindesmord oder die Kreuztragung braust etwas Symphonisches, ist eine Mystik, die zu dem Höchsten gehört, was es gibt.

In dieser Kapelle hat sich mir in Italien das erste ganz lebendige Ja auf die Lippen gedrängt. In dieser frühen Kunst ist ein ewiger Morgen, und es wird unsere Malerei, mehr noch, es werden unsere Künste auf sie immer wieder in irgendeiner Weise zurückgeführt werden. Zum erstenmal begegne ich in Italien einer voll und klar tönenden Menschlichkeit, die über ihren eigenen „Stil" hinweg zu wirken vermag. Wie ein Stammvater steht Giotto da am Anfang einer großen Epoche. Ein Mensch mehr der Klarheit und



22. GIOTTO, DER JUDASKUSS
FRESKO IN DER MADONNA DELL' ARENA





23. GIOTTO, DER JUDASKUSS
DETAIL



Tiefe als der Gewalt; ein Mensch voller Bewegung in der Ruhe. Er hat die Malerei aus der festen architektonischen Einheit der Künste gelöst und hat sie dadurch zugleich stärker und schwächer gemacht, zugleich wirkungsloser und geistiger. Er steht in der frühesten Morgenröte der Renaissance da und weist auf die Wunder einer neuen Ausdruckskunst. Aber wie es scheint, blieb es bei der stummen Forderung. Der Anfang war scheinbar wieder einmal auch gleich der Gipfel. Wenigstens hat einem Mantegna mit seinen Fresken in der gegenüberliegenden Kirche Eremitani kaum noch etwas zu sagen, wenn man von Giotto kommt. Man sieht das entwickelt, dessen Entwicklung uns heute nicht mehr interessiert: das Wissenschaftliche der Kunst, und sieht vernachlässigt, was allein immer wieder neu interessiert: das Menschliche der Kunst. In Mantegnas Malerei ist, ebenso wie in Donatellos Plastik, schon nicht mehr die edle Einfalt und schlichte Tiefe des Trecentomeisters. Die Kunst wird nach ihm glänzender mit jedem Tag; doch ist es ein Glanz, dessen Pracht die Sinne zwar erfreut, der aber nicht bis zu der nach ewig menschlichen Gefühlen hungrigen Seele dringt.

---



# BOLOGNA



DER erste Raffael! Zu ihm drängt die Ungeduld, um zu prüfen, ob die menschliche Tiefe Giottos sich in diesem berühmtesten und gepriesensten aller Maler fortsetzt. Man kommt mit dem Willen, zu verehren und die Zweifel zu zerstreuen, die sich im Laufe der Jahre vor Reproduktionen nach Werken Raffaels aufgehäuft haben. Man will einstimmen in den Begeisterungsruf einer ganzen Menschheit. Denn es ist nicht gut, abseits stehen zu müssen; es macht befangen. Kein ernster Mensch wird die Urteile der Allgemeinheit leicht nehmen, sondern wird darin immer bis zu gewissen Graden die vox deï zu hören meinen. Und er wird sich sorgen, mit tausend Zweifelsschmerzen und Gewissensnöten, wenn seine Empfindungsweise ihn zu anderen Resultaten gelangen läßt, wie die Geschichte sie kündet und wie alle Stimmen ringsum sie wiederholen.

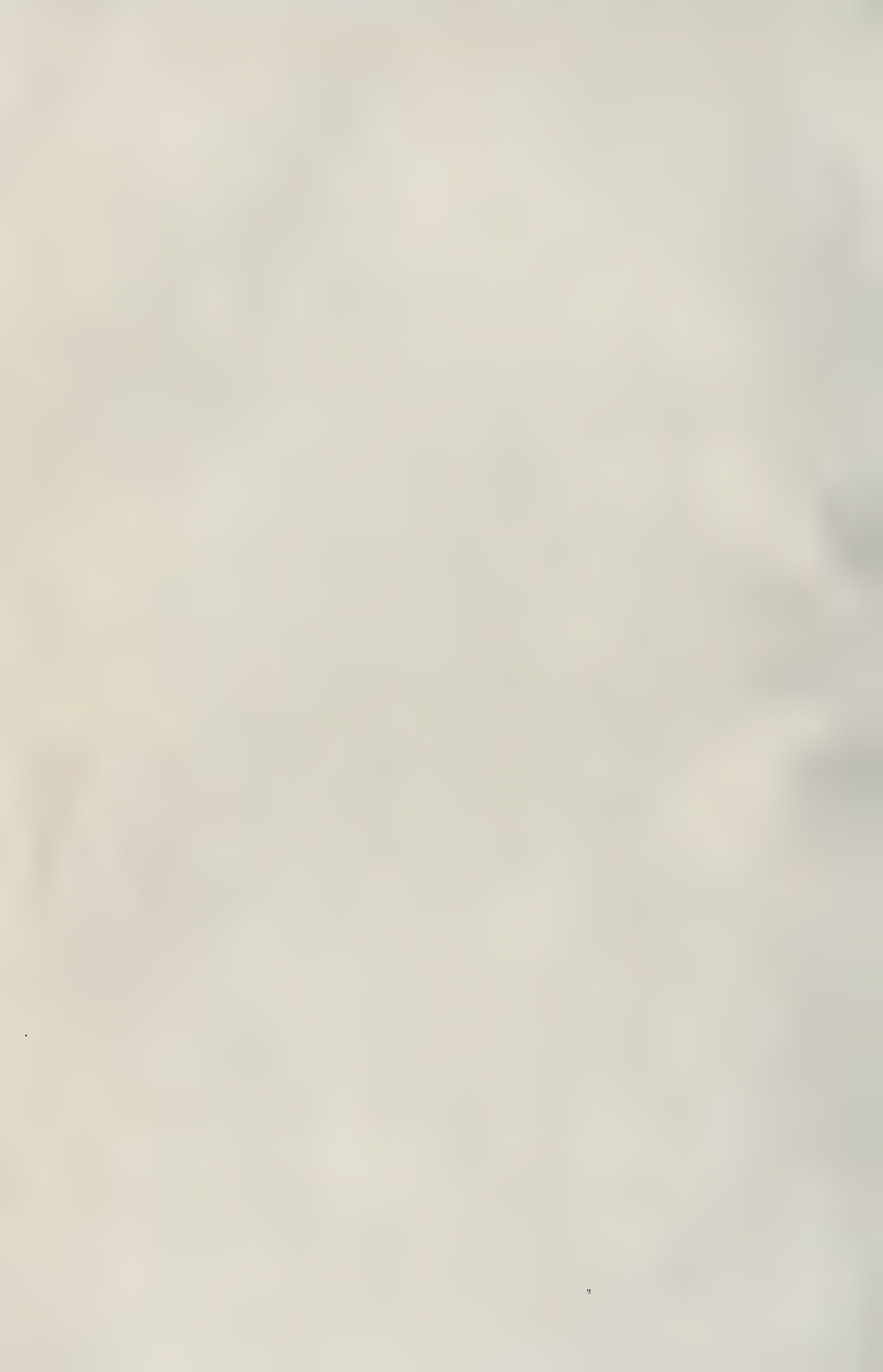
Nach dem Bilde der „Heiligen Cäcilie" in der Accademia di Belle Arti zu urteilen, wird Raffael den Menschen immer in gewisser Weise symbolisch bleiben; denn er ist, nach einer Seite wenigstens, eine äußerste Möglichkeit. Es werden wohl immer wieder Zeiten kommen, die ihn überschwenglich preisen; aber es wird auch Zeiten geben – und ich glaube, wir stehen vor einer solchen Epoche – die ihn beinahe geringachten, weil seine Harmonieseligkeit den Willen nach Ausdruck schwächt. Vor allem die eigenwillig emporstrebenden Zeiten werden sich wohl von ihm abwenden; immer wenn die Kunst mehr bildend als schön ist, wird diese heilige Cäcilie enttäuschen. Wen zu neuen Ufern ein neuer Tag lockt, der wird vor der heiteren Ausgeglichenheit und ruhigen Wunschlosigkeit dieses Heiligenbildes etwas geringschätzig dastehen. Es handelt sich angesichts dieses Bildes nicht eigentlich um ein Kunsturteil, sondern mehr um eine Äußerung des Selbsterhaltungstriebes. In diesem Sinne entscheidet sich vor dem Bild in jedem einzelnen die ganze Zeit. Mich hat dieser Zeitinstinkt von Raffaels Bild, mir selbst zum Erstaunen, gleichgültig fast fortgehen lassen. Meine Bewunderung war eiskalt. Giotto stand in der Ferne wie ein Prophet da gegen Raffael.

Es war nicht nur Gleichgültigkeit, es war sogar etwas wie leiser Haß dabei. Ich glaube Raffael dieses schöne Kunstwerk nicht; ich glaube ihm sein Talent und seine künstlerische Weisheit, aber ich glaube ihm nicht seine zur Schau getragene christusmilde Menschlichkeit.

Über diese heilige Cäcilie ist unendlich viel schon geschrieben worden. Man hat das Visionäre im Gesicht der Heiligen gelobt, hat den sinnenden Paulus als eine Meisterdarstellung der inneren Ergriffenheit bezeichnet und in jede der drei anderen Gestalten ein tiefstes Innenleben hineingetragen. Ich sehe nur Modelle und meisterhaft ausgeglichene Posen, sehe nur ein genial gestelltes lebendes Bild, eine „Komposition" nach allen Regeln abgewogen und mit einem herrlichen Liniengesang umkleidet. Das, womit Giotto ergreift, finde ich nicht. Diese Gestalten heucheln ihre Gefühle und Stellungen, wenn auch auf eine unschuldige Weise, wenn auch mit einer hinreißenden, gesellschaftlich idealisierenden Grazie. Das ist es: das Tiefsinnige des Religiösen ist gesellschaftlich geworden, das ewig Ehrwürdige ist ornamental verweltlicht. Bei Giotto sind die Gesichter wie aus Holz geschnitzt, es herrscht noch der Typus, während die Gestalten Raffaels reich individualisiert und geschmeidig wirklich geworden sind; und doch ist bei Giotto die weitaus höhere und stärkere Realität, die reichere Psychologie und Individualisierung. Giotto hat seine Gestalten erlebt, wie Shakespeare, Rembrandt, Dostojewski sie erlebt haben; Raffael hat sie gemacht. Es ist tatsächlich so, daß Raffaels Lehrer Perugino mit seiner nebenan hängenden Madonna auf Wolken seinen großen Schüler in einigen wesentlichen Punkten übertrifft. Es ist zwar Geheimnis auch in der heiligen Cäcilie; doch ist es nur jenes Geheimnis, das in jeder kristallreinen Form verborgen ist. Daneben schmeckt man die in reiche Gewänder gekleidete Allegorie, hört jeden Betrachter die Gesichtsausdrücke anders deuten und sieht eine lange Reihe von Nazarenern sich schwächlich vor dieser Vollkommenheit begeistern. Es ist alles in einer peinlichen Weise in dem Bild fertig



24. BOLOGNA. PIAZZA DEL NETTUNO



gemalt, man sieht einer resümierenden Meisterschaft um der Meisterschaft willen zu. Das Ideal dieser heiligen Cäcilie, die einem himmlischen Sphärengesang zuzuhören vorgibt und der die irdischen Musikinstrumente zerbrochen zu Füßen liegen, ist in Wahrheit eine Musik, die mehr der Rossinis als der Sebastian Bachs verwandt ist.

Die Farbe des Bildes dagegen wirkte stärker, als ich gedacht hatte. In dem symphonischen Nebeneinander des Goldgelb, Rot, Grün und Blau ist am ehesten noch etwas unmittelbar Lebendiges. Es ist, als warte diese Farbe noch einer höheren malerischen Anwendung.

Über die vielen Bilder der Galerie von Caracci, Guido Reni und von anderen Epigonen mag ich kaum etwas sagen. Ist Raffaels Genie von der großen Einfalt Giottos weit schon entfernt, so sind es die Malereien der späteren eklektizistischen Talente noch viel mehr. Es ist alles gut und schön, bewunderungswürdig und selbst in einer gewissen Weise groß, überall spürt man das Walten einer mächtigen Zeitenergie und einer monumentalischen Konvention; der an Kunstbetrachtung Gewöhnte geht aber ziemlich schlank durch die Säle dahin, ohne daß ihn ein heller Ruf des Lebens zum Verweilen zwingt. Man bewundert die Fülle der Zeit und die allgemeine Höhe des Handwerklichen, wie sie vor allem in den starken Bildnissen Domenichinos zutage tritt; doch bleibt es bei dieser halb historischen Verwunderung. Da uns die Sujets, die Heiligenmartern, Madonnen, Kindesmorde, Verkündigungen, Kreuzigungen und Anbetungen ganz gleichgültig sind, würde das Wunder der ewig lebendigen Form um so schneller nur auf den Betrachter wirken. Wenn dieses Wunder nur da wäre. Wie Giotto aus einem lebendigen Glauben, diese Epigonen aber nur noch aus dogmatischem Aberglauben heraus malten, so unterscheidet sich auch das Künstlerische wie Glaube und Aberglaube. Man denkt an den Franzosen Nikolaus Poussin, der, von dieser Epigonenkunst ausgehend, vor allem von Domenichino, ein Stammvater der französischen Malerei

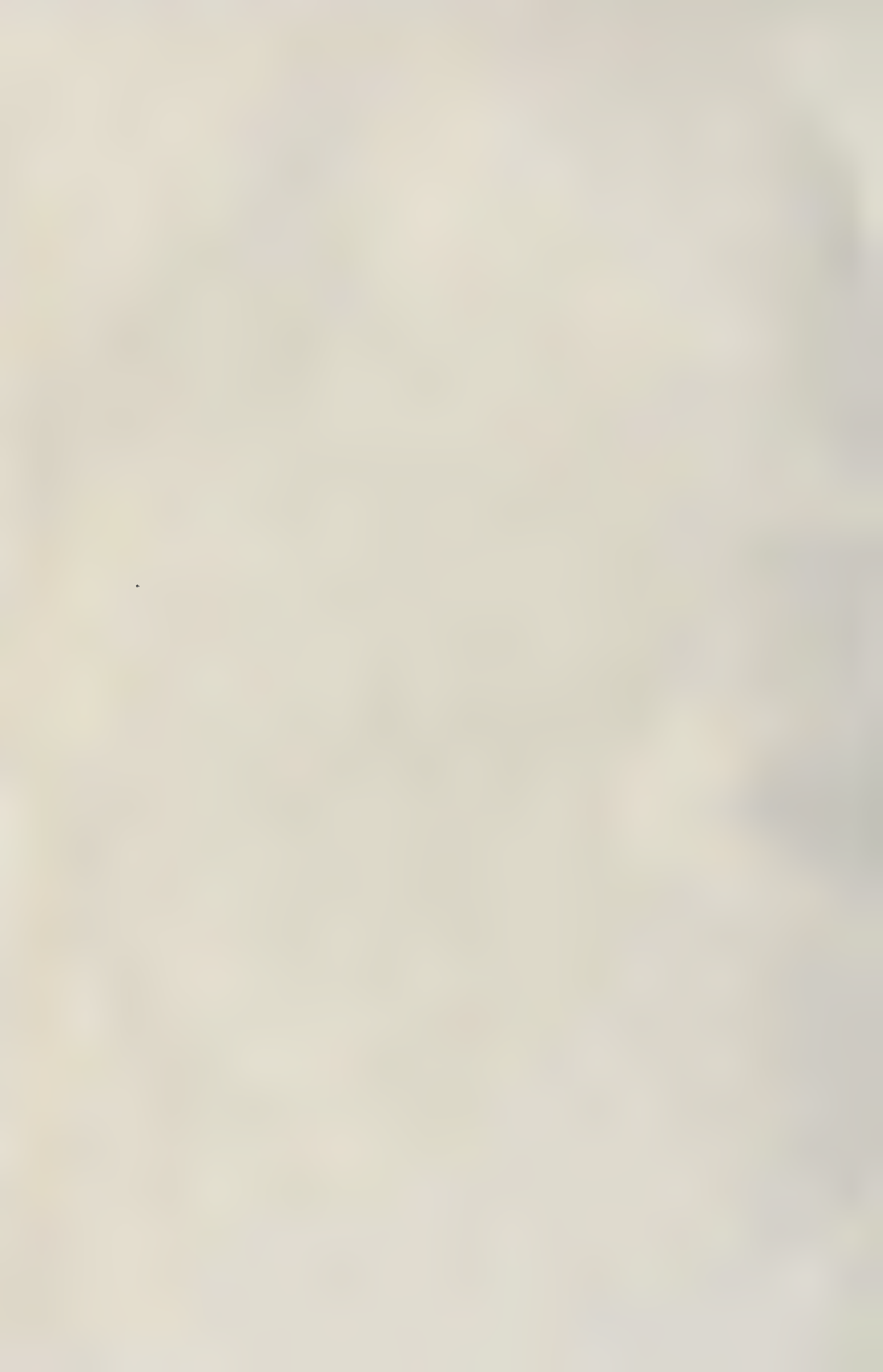
geworden ist; er hat in den Formalismus ein urwüchsiges, jungfräuliches Element gebracht, hat sich und seiner Nation aus einer Spätkunst neue Primitivität gewonnen.

Am interessantesten in der Accademia ist es in den Korridoren, wo eine sehr schöne Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten aufgehängt ist. Als Zeichner haben die alten Italiener mehr zu sagen denn als Maler. Übrigens wird der Genuß erhöht durch die wahrhaft vorbildliche Art, wie die Blätter gewählt, gehängt und gruppiert sind. Man hört es darum mit einem Gefühl von Stolz, daß ein deutscher Kunsthistoriker, Paul Kristeller, diese schöne Arbeit geleistet hat. Es hat auch in diesem Fall ein Deutscher die Italiener über die Organisationsgedanken aufgeklärt, denen ihre Kunstschätze unterworfen sein sollten.

In Bologna wird entschiedener noch als in Padua ein wachsender Wohlstand sichtbar, und es dringt das moderne Leben deutlicher noch vor in dieser volkreichen, wohlgepflegten Stadt. Die Bevölkerung treibt lebhaft dahin, in den bequemer angelegten Straßen und durch die das Straßenbild prachtvoll rhythmisierenden Laubengänge, die sich durch die ganze Stadt ziehen und die die Häusermassen zu seiten der Straßen schattig aushöhlen. Den alten Bauten fügen sich neue Gebäude in einem zwar nachahmenden, aber noch unverdorbenen Geschmack an, das Leben tut sich mehr großstädtisch auf, und doch ist im klar umgrenzten Festungsrund alles hübsch eng beieinander. Überall blickt man im Vorbeigehen wieder in kühle große Palasthöfe mit stattlichen Säulenstellungen hinein, die gegen die Straße durch breit repräsentierende Portale geöffnet sind. Die Architektur der Gotik oder vielmehr eines backsteinernen Übergangsstils bringt stellenweis etwas mittelalterlich Nordisches in das Stadtbild; daneben deutet aber die Frührenaissance mit der freien Monumentalität ihrer Palastfassaden noch auf ein historisches Leben höherer und intensiverer Art. In allen alten Resten wird ein mächtiger städtischer Ehrgeiz sichtbar. Es zeugen davon vor allem die riesigen Außenmauern



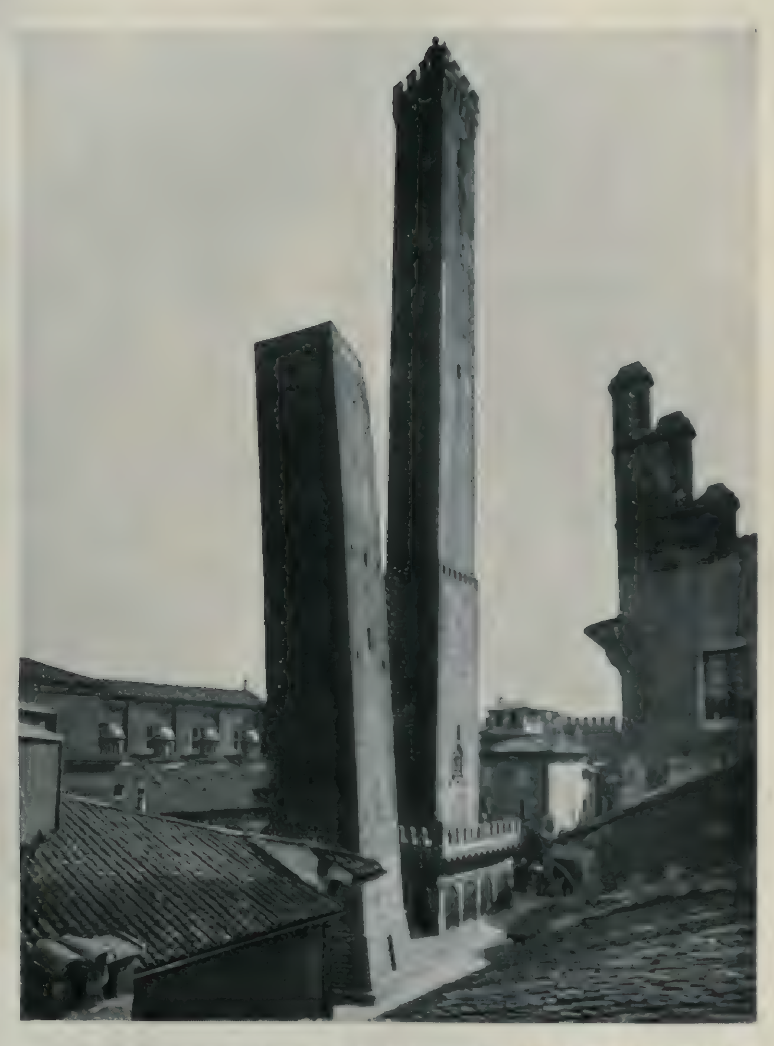
25. DIE KIRCHE S. PETRONIO



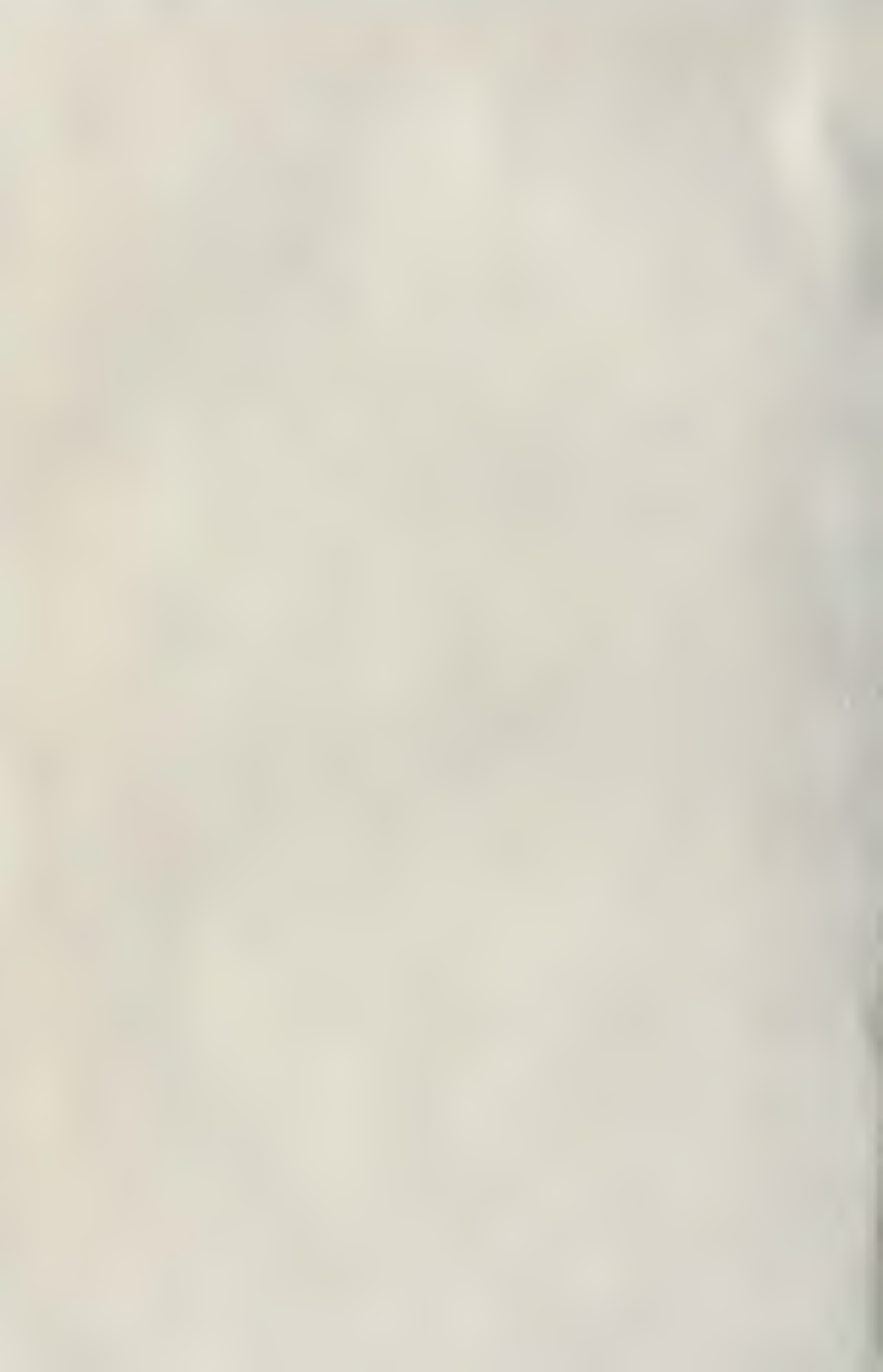
der dem Stadtheiligen geweihten S. Petronio. Dieses Kirchenbauwerk ist ein ziemlich unförmiger Torso, als Ganzes betrachtet, um so mehr, als der Stil etwas von einem nordisch-südländischen Kompromiß hat; doch ist es voll unvergeßlicher Kraft und Wucht, wie die Pfeiler und Mauern aus dem Pflaster der engen Straßen emporwachsen. Von dem hohen kommunalen Selbstbewußtsein zeugen dann ebenfalls die Paläste des Stadtadels. Und in grotesker Weise zeugen auch die beiden schiefen Geschlechtertürme Asinelli und Garisenda von dem alten Stadtgeist. Es sind echte Renaissance-Kunststücke, offenbar mit Absicht schief emporgeführt und Beispiele einer die Zeit beherrschenden Bauvirtuosität, die sich nicht groß um den widerwärtigen Eindruck kümmerte, den alles Unorganische nun einmal macht. Allerorts trifft einen in dieser Weise ein starker Klang aus großgesinnter Zeit, mag man davon berührt sein, wie man wolle. Alles Einzelne aber hält in einer unübertrefflich straffen Weise das antikisch uniformierende Architekturmotiv der zum Laubengang gewordenen Straße zusammen. Dieses überall fast durchgeführte Motiv macht, daß man durch die Gassen wie durch Korridore geht und daß man die Stadtbilder durch die Bogenöffnungen wie aus geschlossenen Räumen genießt.

Die Anlage Bolognas gleicht grundsätzlich der Vicenzas und Paduas; den Grundrissen nach zu urteilen ist es eine typische italienische Mittelstadtanlage. Im Zentrum finden sich, wie so oft, zwei rechteckig zueinander angelegte Plätze. Sie sind in Bologna durch den Palazzo del Podesta geschieden, der in der inneren Ecke des rechten Winkels liegt, während die Vorderfront von S. Petronio und der Palazzo Comunale monumental die äußeren Seiten bezeichnen. Deutlicher als in den drei anderen Städten sind die Hauptverkehrsadern durchgeführt; sie sind klar als Torstraßen vom eben beschriebenen Stadtmittelpunkt aus behandelt. Eine Straße geht von Nord nach Süd unaufhaltsam von Tor zu Tor; von West gegen Ost, die Piazza berührend, läuft die via Rizzoli, die an beiden Enden ein Bündel ausstrahlender Torstraßen in sich aufnimmt. Peripherische Straßen bezeichnen sehr deutlich

überall dann das Festungsrund. Sucht man nun den Stadttypus in einen Begriff zu fassen, so zeigt es sich, daß die oberitalischen Städte wie Bologna, Padua, Vicenza und Verona am nächsten wohl unseren deutschen Stadtanlagen des Mittelalters kommen. Auffallend ist es, daß bei einem sehr entschiedenen Sinn für das Repräsentative den Einzelarchitekturen gegenüber der Sinn des Stadtgrundrisses niemals groß repräsentativ im Sinne der Fürstenstädte ist. Es fehlen ganz die großen, richtunggebenden Achsen, und es fehlt dadurch auch das ordnende Pathos der Achse. Die gute und wirkungsvolle Anlage ist immer nur im einzelnen. Mit vortrefflicher Berechnung sind zum Beispiel die Kirchen angelegt und immer auch mit so viel Platzaufwand, wie es der enge Festungsraum gestattete. Ebenso sind die öffentlichen Gebäude und die allgemein benutzten Plätze mit einem sehr starken Sinn für Intimität und Monumentalität zugleich disponiert. Durch diese bis zum Fürstlichen gehende Haltung im einzelnen bei einer entschieden bürgerstadtartigen Gesamtanlage kommt in die Stadtstimmung etwas Zwittriges, das aber, so aus der weiten Entfernung der Zeit gesehen, doch wieder zu etwas Einheitlichem wird. Die Empfindung ist sehr merkwürdig: man weilt in Städten, die im ganzen nicht eigentlich Gebilde einer bewußten Stadtbaukunst sind, die im einzelnen aber eine Fülle von vorbildlichen, zum Teil wohl schon aus der Antike stammenden Stadtbaumotiven enthalten; man fühlt sich einerseits im Innern von Padua und Bologna vertraut wie in unsern alten deutschen Städten, und dann ist auch wieder etwas ganz Fremdes da, etwas aus einer anderen Empfindungszone Stammendes. Jeder baute in diesen Städten für sich: der Klerus seine Kirchen, der Adel seine Paläste und die Kommunalverwaltung die Marktplätze und öffentlichen Gebäude; das Ganze wurde mehr durch die Not, mehr vom Festungsrund zusammengehalten als von einem über alle herrschenden Willen. Es kam hinzu, daß jede kleine Mittelstadt eine Art von Staat war. Am nächsten kommen diesen italienischen Städten darum vielleicht unsere freien Reichsstädte. Stadtrepubliken, in denen

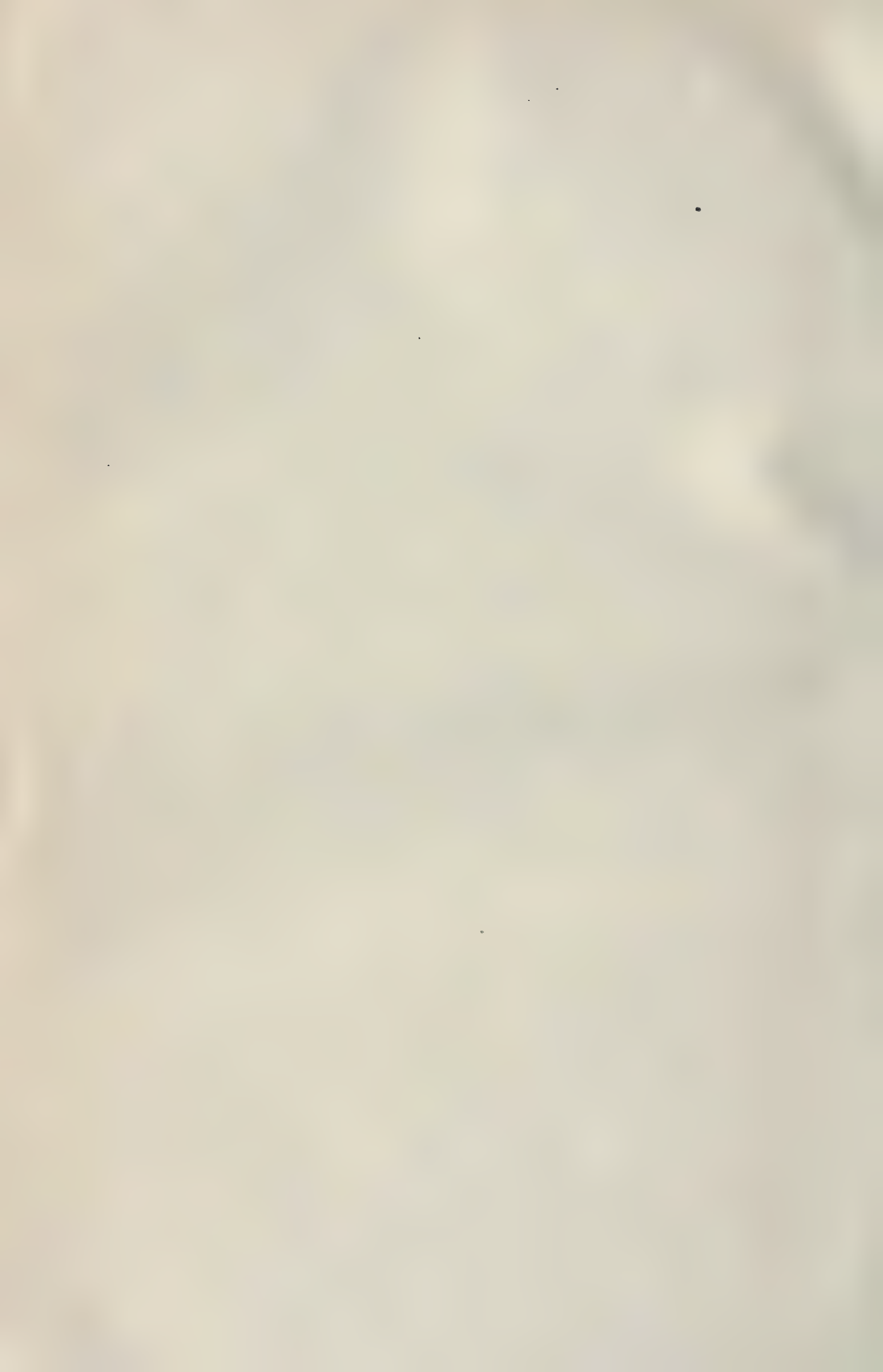


26. DIE SCHIEFEN TÜRME GARISENDA UND ASINELLI

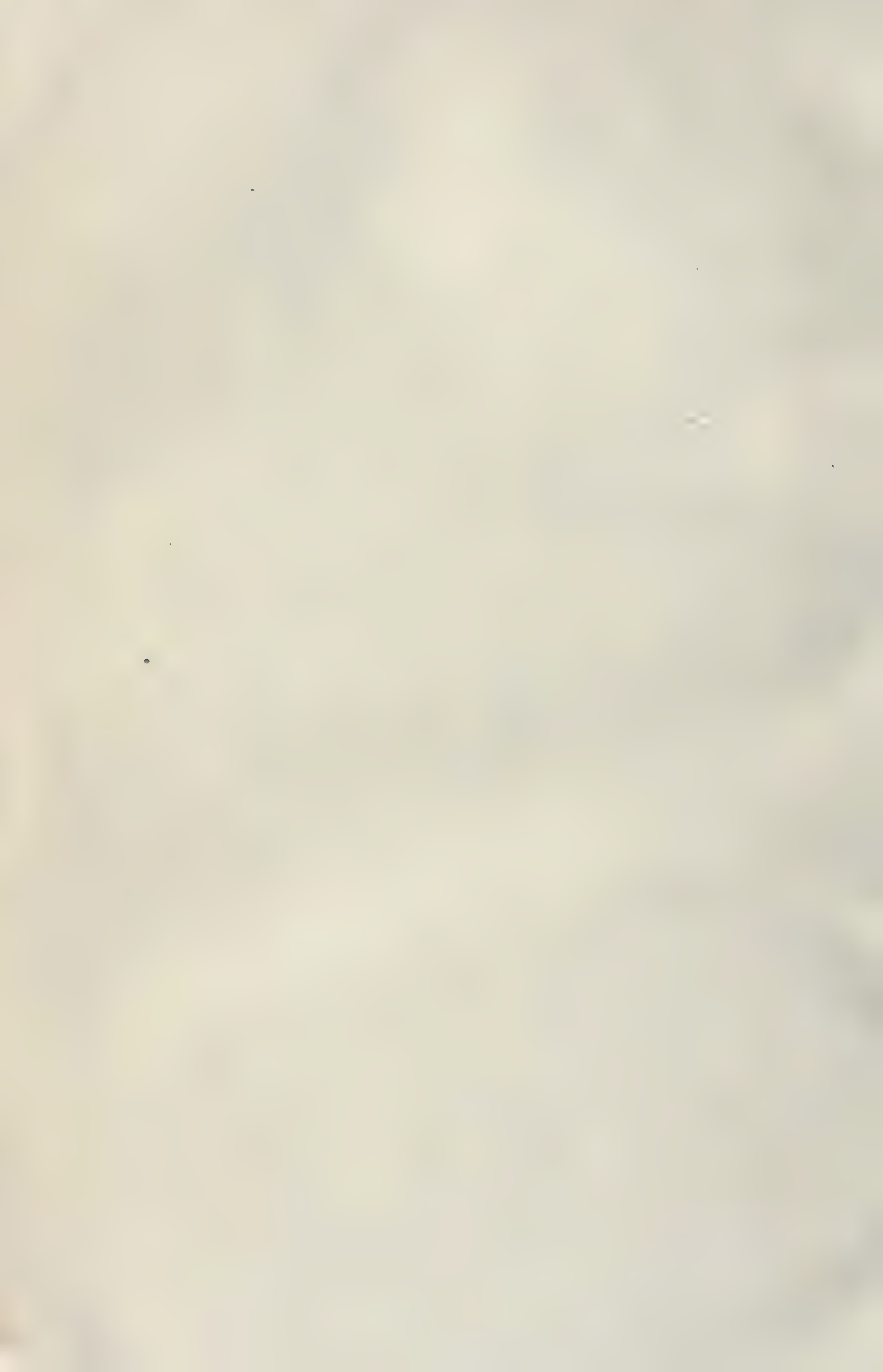


Patrizierstadt, Bürgerstadt und Bischofsstadt ineinander verarbeitet sind, in denen die individualistische Willkür sich halb freiwillig und halb gezwungen der Diktatur einer Baukonvention unterworfen hat. Ganz verstehen könnte man diese Städte wohl nur von seiten ihrer Geschichte und ihrer Vorgeschichte bis weit in die Antike hinein. Da man die Geschichte aber niemals klar entziffern kann, da man sie nur in Teilen kennen lernt und niemals in ihrer organischen Selbstverständlichkeit, so bleibt in diesen Stadtanlagen etwas Ungelöstes und auch wohl Unlösbares. Sagt man, diese Städte hätten sich selbst gebaut, so ist es falsch; sagt man, sie seien Produkte eines bewußten Stadtbauwillens, so ist es auch falsch. Daß die Architekten der Renaissance gern ideale Stadtgrundrisse entwarfen, beweist, daß auch sie die Stadtanlage in vielem als unorganisch empfanden. Denn Idealprojekte entstehen nur, wo etwas Unvollkommenes, aber Unüberwindliches theoretisch überwunden werden soll. Deutlich ist einem, daß eine einzige mächtige Konvention diesseits und jenseits der Alpen der mittelalterlichen Stadt überall verwandte, überall dann aber auch national variierte Grundzüge gegeben hat. Was ist das aber für eine Konvention? wie kam sie zustande? inwiefern lag dem heftigen Wollen der oberitalischen Städtebauer ein gemeinsames Müssen zugrunde? Vielleicht kann auf solche Fragen, wie gesagt, nur der Geist der ältesten Städtegeschichte eine Antwort geben.

---



# VENEDIG



ANSELM Feuerbach hat einmal von Italien nach Hause geschrieben, der Deutsche müsse sich in Rom aller Romantik entkleiden und ganz positiv werden. Dieses gute Wort gilt offenbar nicht nur für Rom, sondern für ganz Italien. Für Venedig gilt es auf jeden Fall, wie ich mich überzeugt habe.

Es ist fast unmöglich, in diese merkwürdige Stadt zu kommen, ohne sehr hoch gespannte Empfindungen und ohne vorgefaßte Romantik, und es ist ebenso schwer, darin zu weilen, ohne hingerissen zu werden von der Fülle, Eigentümlichkeit und Geschlossenheit dieses in einen inselhaften Stadtbezirk gefaßten Stück geschichtlichen Lebens. Venedig ist eine große Verführerin. Es ist dieses reichgegliederte Wasserschloß am Adriatischen Meer eines der schönsten Kleinode in dem aus Städten gebildeten Schmuck, womit die alte Mutter Erde sich schmückt. Aber es verführt die Stadt den Fremden nicht nur zu edlen Genüssen: sie verführt auch zu einer gewissen Abtrünnigkeit. Unter dem Schein, ein Höchstes darzureichen, tut sie es. Das ist ihre Gefahr, ihre Zauberei, der so viele erlegen sind und alljährlich noch erliegen. Venedig verführt zur Lüge wie kaum eine andere Stadt. Seit ich denken kann, ist dieser Ort mir als ein Wunder, als ein „Märchen" geschildert worden, mit brennender Farbenglut, in marmorschimmernder Herrlichkeit und renaissancelich edler Klarheit und Hoheit ist es vor meine Einbildungskraft hingestellt worden. Von je lag diese Stadt dem Nordländer da im Lichte einer szenisch erhöhenden Apotheose. Nun, wo ich die Wirklichkeit sehe, ist wieder einmal alles anders. Nur ist die Stadt in all ihrer Realistik immer noch verführerisch. Die Eindrücke in den andern oberitalienischen Städten erscheinen nur noch wie Präludien; hier erst ist der volle Klang, hier erst zeigt sich das Problem Italien in seinem ganzen Umfang.

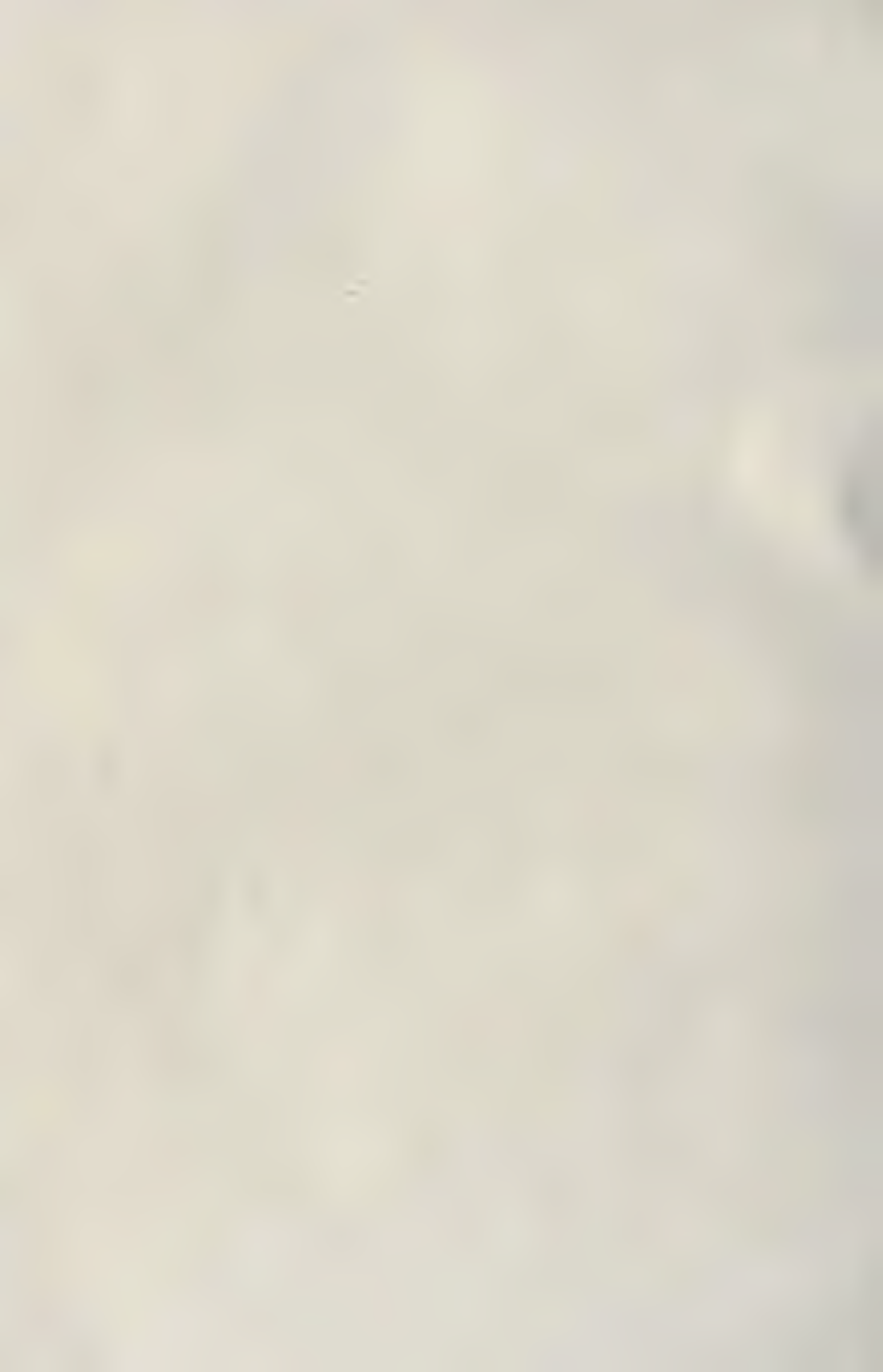
Wenn der Zug sich der Lagune nähert, ist man voller Erwartung und Unruhe. Unwillkürlich sucht man einen vollen und reichen Auftakt schon in der Landschaft. Doch wird man zu realer Auffassung der Dinge um so mehr zurückgeführt, je weiter

man kommt. Die gartenartig reiche Landschaft nimmt langsam Züge einer gewissen Frugalität an. Sie unterscheidet sich trotz der Maulbeerbäume und dem Wein nicht eben charakteristisch von einer norddeutschen Landschaft. Man beginnt den Deltacharakter zu spüren und erinnert sich einiger verwandter Landschaftszüge in unserm Spreewald. Neben den klassischen italienischen Steinhäusern tauchen Strohhütten auf und rohrgedeckte Schuppen, so daß die Stimmung eines norddeutschen Landschaftsbildes nur noch verstärkt wird. Je mehr man sich dem Meere nähert, desto mehr wird der Charakter der Schwemmlandküste erkennbar; die Landschaft wird moorig und unfruchtbar. Ist der Tag, wie es bei unserer Ankunft war, trübe, so ist es ungefähr wie an den Ufern unserer Ostseehaffe. Das Wasser dehnt sich weit in trüber Großartigkeit, mit gelben, fahlen Lichtern und schmutzigen Wellen, während der Zug über den langen Eisenbahndamm dahinrollt und die Silhouette Venedigs grau und rostrot daliegt, wie wir Städte der Ostseeküste in schwerer Tonigkeit daliegen sehen.

Die Ankunft war mir kurz vor der Reise noch ganz phantastisch geschildert worden. Man hatte mir von einer vor dem Bahnhof tief zum Kanal hinabführenden Marmorfreitreppe gesprochen, von Marmorpalästen an den Kanalufern und von der reichen Glut südlicher Farben. In Wirklichkeit ist es sehr viel nüchterner. Der Raum vor dem Bahnhof ist beschränkt. Zu den Gondeln führen nur wenige Stufen hinab, und der erste Eindruck des Kanals mit einer häßlichen eisernen Brücke ist nicht eben imposant. Sucht man dann die „schimmernden Marmorpaläste", so findet man statt dessen angerußte, stark ramponierte Fassaden, deren schöne Verhältnisse keineswegs gleich wahrgenommen werden können, deren Formen von aller Welt so lange nachgeleiert worden sind, daß selbst die Urbilder nicht mehr recht wirken wollen, und an die man sich nahe heranrudern lassen muß, um zu erkennen, daß es sich in der Tat um Marmor handelt. Von den Gondolieren, von denen es immer heißt, sie



27. VENEDIG. DER CANALE GRANDE



sängen noch Tasso und Ariost, wird man ebenfalls bald zur Realität der Dinge zurückgebracht, wenn man hört, daß sie sich nicht viel anders schimpfen als unsere Droschkenkutscher, wenn sie auch besser aussehen. Faßt man die ersten Gesichtseindrücke am Großen Kanal zusammen, so empfindet man die Gesamtstimmung mehr wie etwas Holländisches als wie etwas besonders Italienisches. Die Farbe des Wassers ist unter bedecktem Himmel mehr gelbgrau als blau, und die Architekturen wirken auf den ein Ganzes umfassenden Blick vor allem durch ein ausdrucksvolles Tempo und durch eine herrliche braun- und gelbgraue Tonigkeit. Man vergißt im Augenblick all die falsche Farbenromantik, die schlechte Maler aus Venedigs Kanälen zusammengelogen haben; man sieht Stimmungen, die etwa durch den Namen Vermeer van Delft zu bezeichnen sind. Der Eindruck des Holländischen ist so frappierend, daß er zuerst alles andere in den Hintergrund drängt. Sehr merkwürdig ist es dann aber, wie sich in das Holländische, sobald der Blick die vielen gotisch-byzantinisch gestalteten Hausfassaden aufnimmt, auch ein orientalisches Motiv deutlich hineinmischt. Und wie dann als drittes, je weiter man kommt, die Renaissance mit ihren bekannten Formen, aber mit einem neuen Nachdruck, mit einem neuen heiteren Stolz teilnimmt. Langsam erst, wie die Gondel uns durch den schön geschwungenen Hauptkanal dahinträgt, vorüber am Fischmarkt, wo sich die Menge drängt, an den Dampferstationen und an stattlichen Portalen, wo vornehme Privatgondeln halten, wie wir einen Augenblick vor der weit und schön über den Kanal sich spannenden Rialtobrücke halten, um einen Gang zur nahen Post zu tun, wie wir in das Getümmel der Gondeln, in das wimmelnde Werktagsgetriebe zu Wasser und zu Lande hineingeraten, überwältigt die Eigenart der Situation, die Fülle der sich mächtig zusammendrängenden Alltagswirklichkeit in einem einzig gearteten historischen Rahmen.

In den kleinen Seitenkanälen hallen die Rufe der Gondoliere laut wider, wie in engen Schächten. Boote mit Hausgerät und

Marktwaren beladen kommen uns entgegen, Küchenabfälle schwimmen in dem trüben Wasser, und aus Mauerlöchern tröpfelt und sickert ekler Spülicht in die Kanäle hinab. Es erheben sich steil aus dem Wasser schöne Steinfassaden, es setzen prachtvolle alte Portale, aus denen grünliche Marmorstufen ins Wasser hinabführen, in Verwunderung, und dann sieht man wieder die typischen italienischen Stadthäuser mit vielen kleinen Fenstern, abblätterndem Putz und heraushängender bunter Wäsche. Das repräsentativ Bedeutende mischt sich mit dem roh Realistischen in einer so innigen Weise, daß sich die Romantik gewissermaßen verspottet sieht, daß aber in das alte und neue Wirkliche eine Art von roher Phantastik kommt.

Durch das Portal des Uhrturms treten wir sodann auf den Markusplatz hinaus. Der Blick fällt auf die den tiefen Platz von drei Seiten fest abschließenden Fassaden der Prokurazien – und es ist, als würde man plötzlich von dem fast schmerzhaft scharfen Rhythmus einer laut herausgeschmetterten Marschmusik getroffen. Der ganze Mensch beginnt gewissermaßen innerlich zu marschieren; man empfindet den Rhythmus mit fast physischer Gewalt. Die in drei Stockwerken aufgebauten, unten von Säulengängen ausgehöhlten Bogenarchitekturen ziehen den Betrachter zuerst gewaltsam zu sich hin; die Verhältnisse und Formen scheinen in zwingendem Taktschritt rings um den Platz zu schreiten. Unwillkürlich folgen wir der Aufforderung und gehen tiefer in den Raum des schönen plattenbelegten Platzes hinein, der sich wie ein Saal weit dahindehnt. Als wir uns wenden, stehen wir im Angesicht des die vierte Platzseite abschließenden, pittoresk mit vielen Kuppeln und Spitzen in die Luft stechenden Markusdoms. Die erste Empfindung ist eine ungeheure Enttäuschung. Der Eindruck ist nicht nur ohne Wirkung, sondern geradezu unarchitektonisch. Die zerrissene, haltlose Architektur, aus der unangenehm bunt und frech die Mosaiken der Spätrenaissance herausschreien, hat etwas von der Wohlfeilheit großstädtischer Parvenüarchitektur. Nun aber begibt sich etwas Merkwürdiges. Als wir dem Dom

näher kommen, das einzelne unterscheiden, als die Pracht der gekuppelten Säulen hervortritt und unter der Vorhalle die phantastisch reich gebildeten Kapitäle wahrgenommen werden, schlägt die Empfindung um. Plötzlich ist man in Entzückung versetzt. Mir selbst mißtrauend, wiederhole ich den Versuch und trete weit zurück: es ist dasselbe, eine schlechte, fahrige, affektlüsterne Architektur, die das Auge ärgert; ich gehe nahe heran und versinke gleich wieder tief in den Strom einer Kunst, die wie aus einem Urquell phantastisch reich und schön hervorbricht.

Aber weiter auf die Piazzetta, die sich wieder in charakteristischer Weise dem Markusplatz rechtwinklig angliedert. Rechts an der Ecke befindet sich der neu aufgebaute, noch umrüstete Campanile, daneben zieht sich im straffen Renaissancetempo die Bibliothek Sansovinos hin, während sich gegenüber, neben dem Markusdom, mit fast grotesker Eindringlichkeit der Dogenpalast erhebt, dessen massives, gelb quadriertes Obergeschoß die unteren Säulengänge in den Boden zu drücken scheint. Zwischen zwei prachtvoll akzentuierenden Säulen von orientalischer Mundart hindurch, hinweg über das Knüppelholzgepfähl bei der Anlegestelle der Gondeln, das in einem merkwürdigen Gegensatz zu dem gepflegten Architekturensemble der Piazzetta steht und an die ursprüngliche Pfahlbausiedelung noch heute erinnert, schweift der Blick in den offenen Lagunenraum hinaus, hinüber zu Palladios herrlich gelagerter, zitadellenartig wirkender Kirche S. Giorgio Maggiore, rechts den Großen Kanal hinauf zu S. Mariadella Salute und hinüber zu den niedrigen Reihen niederländisch anmutender Vorstadthäuser am Hafen der Insel La Giudecca.

Dort auf Markusplatz und Piazzetta, im Herzen der Stadt, wo man alle ihre Elemente vor Augen hat, erkennt man ein wenig die Seele Venedigs.

Man sieht eine vom Festland abgesonderte, eine sich separierende italienische Stadt, in der sich Holland und der Orient berühren. Über alles dazwischen liegende Land, über Gebirg

und Meer hinweg, berühren sich in dieser merkwürdigen Prachtsiedelung das nüchtern Nordische und das phantastisch Exotische. Auch im Klima, auch in der Natur, in den Wetterstimmungen, in den Menschen und in der Lebensart. Es zeigte sich einmal wieder, wie sehr das Wasser das Fernste verbindet. Wie Amsterdam, Hamburg, London, Danzig und Riga von jeher mehr Verwandtes miteinander gehabt haben als zum Beispiel Hamburg und Berlin, weil die Seefahrt von je Interessen und Anschauungen verband und weil alles Seeartige den gleichen Zug hat, so sind die niederländischen und orientalischen Elemente in Venedig ebenso stark wie die festländisch italienischen. Das kommt im Stadtbild um so deutlicher zum Ausdruck, als der Reichtum der Seestadt und die großbürgerliche Genußfreude einer handelsstädtischen Bevölkerung das, was sie reizte, erworben hat, um den Stadtstaat damit aufs reichste zu schmücken. Noch heute ist es zu fühlen, daß die Urbevölkerung sich, fliehend vor Verfolgung, auf den Laguneninseln angesiedelt hat, um sich vom übrigen Italien zu trennen, und daß es seine Hilfsquellen vor allem über See gesucht und gefunden hat. Noch heute spürt man, daß Venedig der wichtigste Knotenpunkt jener großen mittelalterlichen Handels- und Heerstraße – dieses letzte in den Kreuzzügen – gewesen ist, die von Holland, durch Deutschland, über den Brenner, durch Norditalien zur Levante führte und umgekehrt. Die Romantik dieser Stadt liegt vor allem in dieser innigen Durchdringung von Orient und Okzident. Venedig erscheint nicht als ein Ort, von dem Ursachen ausgingen, sondern als einer, in dem Wirkungen deutlich geworden sind. Das Unwahrscheinlichste ist dort Tatsache geworden und wirkt nun so realistisch selbstverständlich, als könnte es gar nicht anders sein. Venedig ist ein glänzendes Paradox. Es ist um so faszinierender, weil wohl keine Stadt von der Landschaft so intensiv durchdrungen wird, weil nirgends so hoch und klar die Himmel hereinglänzen und die Horizonte den Blick so weit hinausleiten, während doch überall auch begrenzende Blickpunkte gegeben sind,

durch die nahen Architekturen, durch die Gebäudemassen auf vorgelagerten Inseln und Sandbänken, und während eine prachtvoll von grauen Wasserdünsten schimmernde Atmosphäre das Italienische und Orientalische immer wieder niederländisch macht. Venedig ist ein Kompositum. Und erscheint doch ganz organisch. Das verleiht ihm den Zauber. Es ist eine Summe fremdartiger Motive, ist unter den Städten wie ein Mischling, wie eine Kreolenschönheit. Die herrlichen Plätze, die breiten Kais empfangen den Fremden wie mit fürstlicher Gastlichkeit; im Innern des Gassengewirrs aber weht die Stimmung heimlicher Düsterkeit; es ist darin ein fast finsteres Drohen und dunkles Murren. Überfluß und Mühseligkeit, scheinbarer Reichtum und Armut sind näher aneinandergerückt als anderswo. Eine Stadt der Lebensgier, in der das Schwarz, die Farbe des Todes, von je konventionell, ja obligatorisch war. Eine Stadt, in der die Inquisition herrschte und in der doch auch vier Monate lang Maskenfreiheit und Karneval war. Das wirkt nach. Wie sich in der Architektur Orient und Okzident berühren, so taten sie es wohl auch in den Sitten und in den Menschen. Es ist noch heute in der Stadtstimmung etwas von nordischer offener Treuherzigkeit und zugleich orientalischer Fatalismus, lombardische Heiterkeit und die fanatische Schweigsamkeit Asiens. Aus einem blonden Volk ist ein schwarzhaariges geworden, die Gotik ist den romanischen Stilen gewichen. Die geistigen Strömungen der Geschichte sind in diese einsame Stadt an einem Weltwirtschaftswege gedrungen, wie Ebbe und Flut noch jeden Tag bis in die fernsten Kanäle dringen. Eine von Handelsherren, die in steter Besitzangst waren, streng, ja grausam regierte Stadt, doch zugleich auch eine gut und freiheitlich regierte Stadt. Ein Notgebilde und zugleich ein Prunkgebilde, fein und roh in einem Atem. Eine Sumpfblumenschönheit.

Das Gedrängte der Stadtanlage im Innern, rings um die beiden Schau- und Schmuckplätze – die gute Stube der ganzen Stadtbevölkerung – ist erstaunlich. Trotzdem Venedig außer Markusplatz und Piazzetta noch etwa zweihundert kleine Plätze besitzt, ist die

innere Stadt für den Fußgänger ein unübersichtliches Gewirr. Nur die Kanäle orientieren etwas deutlicher – aber das ist nur für den Gondelführer. Die Häusermasse, worin die Bevölkerung haust, ist in unendlich viele kleine Baublöcke geteilt, die ihr Licht entweder von schmalen Gassen, kleinen Höfen oder vom engen Kanal aus empfangen und die ohne deutliche Front sind, weil alles einzelne ineinandergreift. Oft auch kommt das Licht vom Kanal und der Gasse zugleich; nicht selten findet sich das schmale tiefe Haus, das vorn an der Straße und hinten am Kanal liegt – ganz wie in Hamburg oder Amsterdam, nur mit weniger Klarheit und Ordnung. Größere, zusammenhängende Häuserkomplexe sind bei der engen Bauart unmöglich gewesen. Die schmale Gasse läßt nur das notwendigste Licht in die Räume. Obendrein sind die Fenster mit schweren Holzläden noch versehen, so daß die Sonne vollkommen abgesperrt werden kann. Unaufhörlich trappt es durch die mit Platten, Ziegeln oder Asphalt belegten Gassen, oder es schallen die eintönig gesangsartigen Rufe der Gondelführer in den Kanälen. Die Masse der mit Ziegelpfannen gedeckten Häuser des Volkes haben etwas Totes, etwas Speicherartiges und oft auch Verwahrlostes, und man denkt im Gassengewirr unwillkürlich an Cholera und Epidemie. Zuweilen taucht einmal ein ummauerter kleiner Hof im Wirrnis der Gänge auf, aus dem Bäume emporwachsen oder aus dem blaue Glyzinien sich reizvoll über die Mauer werfen. Dann öffnen sich kleine Plätze, meistens vor den fest den Häusermassen eingebauten Kirchenportalen oder Palästen; und immer kreuzt man treppauf, treppab über erhöhte Brücken hinweg, die Kanäle mit dem grünlichgrauen Lagunenwasser. Diese Brücken und Brückchen sind fast alle schön. Man spürt eine aus der Antike stammende Kunst der Brückenanlage. Sie alle springen wie mit einem eleganten Schwung über das Wasser. Sie schwingen sich edel mit schönen Geländern und in guten Verhältnissen, und es ist wie ein feiner Reiz, wenn man mehrere solcher Brücken perspektivisch hintereinander sieht. Zuweilen führen Gassen und

Steinpfade grachtartig am Kanalufer entlang. Es ist dann wunderlich, in der Gondel hart an den Passanten und fast in gleicher Höhe mit ihnen dahinzufahren. Man ist immer im Intimen, ob man nun geht oder fährt.

Merkwürdig ist, wie sich gewisse Großstadtstimmungen auch in dieser Wasserstadt erhalten. So gibt es gewisse Stadtteile, die entschieden Vorstadtcharakter haben, zum Beispiel die Komplexe am Fondamento Nuovo, von wo aus man zu dem in seiner ziegelsteinernen Hafennüchternheit ebenfalls ganz vorstadtmäßig kalt, ganz holländisch anmutenden Murano hinüberfährt (vorüber an der Kirchhofsinsel S. Michele). Auch die an dem Kanal della Giudecca liegenden Hafenstadtteile haben eine besondere Stimmung. Bezeichnenderweise ist diese Stimmung überall dort, wo die Arbeit und der nüchterne Zwecksinn dominieren, entschieden nordisch. Wie denn dort auch gleich immer der Ziegelbau auftaucht. In den repräsentativen Zentren dagegen, in der Marmorstadt, gibt das Italienische und Orientalische vor allem die Stimmung. Es ist wohl nicht zufällig, daß Ruskin, dessen Namen wir bei einem Gang plötzlich auf einer Gedenktafel lasen, so daß es uns war, als hätten wir einen Bekannten getroffen, in diesem Stadtteil sein Haus hatte, hart am Kai, wo die Frachtschiffe vertaut sind, gegenüber einem mit Backsteinhäusern von stillem, fast kleinstädtischem Charakter gesäumten Inselufer, jenseits einer breiten Wasserfläche. Diese Stadtecke, die fast ebenso nordisch wirkt wie das Stadtmilieu von Murano, mag den eingefleischten Engländer an seine Heimat erinnert haben. Er hatte von diesem Hause aus nicht weit zur Akademie oder zur Maria della Salute. Von dort trug ihn die Gondel dann schnell zum Markusplatz. Was ihn an dieses hafenartige Vorstadtmilieu gefesselt haben mag, war vielleicht, daß dort Arbeitsstimmung und Werktagscharakter ist. Drüben auf dem Großen Kanal und auf den Zentralplätzen ist ja jeden Tag Sonntag. Denn es gehört dieser repräsentative Stadtteil, der früher die Patrizierstadt war, heute vor allem den Fremden. Sie bringen ein falsches Element in diese seltsame Stadt, die geworden ist,

was sie ist, weil sie so viele Jahrhunderte vollständig in sich selbst ruhen konnte, weil sie durch Lage und Geschichte gezwungen war, in gewisser Weise stets mit sich einig zu sein. Es ist bezeichnend, daß die Einwohnerzahl Venedigs zwar gesunken, doch nie über ein gewisses Maß gestiegen ist. Ein Höchstmaß konnte nie überschritten werden. Der Überschuß wurde in die Kolonien abgeschoben, woraus sich ebenfalls die Geschlossenheit der Stadtkultur erklärt. Man versteht noch heute in Venedig, wie es dem dort Geborenen von je ein nicht zu stillendes Heimweh zu wecken vermochte. Natur und Kunst, das Schöne und Charakteristische, das Künstliche und Natürliche fließen dort in einer Weise ineinander, wie kaum sonstwo. Noch jetzt sieht man eine Stadtrepublik, die wie die Residenz einer ganzen Aristokratie wirkt, empfindet man einen organisch gewordenen städtischen Seestaat, der in sich allein etwas wie eine ganze Hansa des Mittelmeers werden konnte. Unwillkürlich zieht man Parallelen und erkennt, daß die Machtstellung Venedigs im Mittelalter und in der Renaissance im kleinen, im Bereich der Mittelmeerländer, ein wenig der Machtstellung des heutigen England glich, das auch von einem relativ kleinen Zentrum aus einen ungeheuren Kolonialbesitz mit Händlerintelligenz regiert, und auf das diese nach außen gerichtete Herrschermacht so zurückwirkt, daß sich das staatliche und soziale Leben im Mutterstaat in einer beispielhaft wirkenden Weise konzentriert und befestigt. Vielleicht versteht man in solchem freien Vergleich ein wenig besser auch die alte Regierungsform Venedigs, die zugleich immer aristokratisch und demokratisch war, streng und läßlich, in der der Adel auch eine reale wirtschaftliche Macht war, und die zugleich auf reichen Lebensgenuß und strenge Selbstbeschränkung ausging.

Um so peinlicher ist es, zu sehen, daß eine so gewordene Stadt, daß ein Gemeinwesen mit solcher Geschichte, das heute nur eben noch mitzählt im wirtschaftlichen Wettkampf der Städte, den Fremden ausgeliefert wird, weil es die Fremden und ihr Geld braucht. Der Umstand, daß ein Viertel der Bevölkerung etwa

Arme sind, spricht unzweideutig genug aus, daß Venedig wirtschaftlich nur noch vegetiert, trotz des „wirtschaftlichen Aufschwungs“. Dieser wirtschaftliche Aufschwung riecht in Venedig jedenfalls gar zu deutlich nach Fremdenindustrie. Ohne sie würde es kaum die Stadtdampfer geben, die durch den Großen Kanal hin und wieder fahren und so gar nicht in das historische Bild hineinpassen. Ohne die Fremden müßten die vielen Läden in der Mercaria und unter den Arkaden der Prokurazien geschlossen werden. Diese Läden, die den Charakter der Stadt schänden mit ihrem unerhörten Verkaufsplunder, mit einem Kunstgewerbe, dessen wohlfeil protzige Barbareien über die schlimmsten Sünden unserer Gründerzeit hinausgehen. Es ist beschämend, inmitten des charaktervollen Stadtmilieus einer so gearteten Fremdenindustrie zu begegnen, diesen schauderhaften Prunkmöbeln und Glaskandelabern, diesen geschmacklosen Jahrmarktsmosaiken und konventionellen Spitzen, diesen teuren und schlechten Galanteriewaren, diesem zuckersüßen Marmorskulpturenkitsch und schlechten Photographien. Die Entartung macht sich in schlimmster Form neben dem schönen Alten breit. Freilich ist die Ware einer gewissen Sorte vom Fremdenpublikum durchaus angepaßt. Neben den soliden Deutschen und Engländern begegnet man einem internationalen Gesellschaftsgetriebe übelster Art, zuweilen ist es unter den Hallen der Prokurazien, als wandle man in Berlin durch die Friedrichstraße. Das Bild hat zwar stets eine gewisse feine Anmut, weil der Architekturrahmen so bedeutend ist, weil zwischendurch die Tauben auf dem Platz schwirren und sich niederlassen, und weil die Heiterkeit des Milieus über vieles hinwegsehen läßt. Der Fremde ist die Autorität – in den großen Hotels, in den Restaurants und Cafés, in den Museen, im Dampfer- und Gondelverkehr, ja sogar Sonntags beim Hochamt in der Markuskirche. Ihm ist alles zu Diensten – er verdirbt mit seinem Geld und seinen modernen Großstadtinstinkten langsam, aber sicher diese unvergleichliche Stadt, die wie das Freilichtmuseum einer mehr als halbtausendjährigen Geschichtsepoche ist.

„Ich suchte mir so eine Hauptstadt aus,
Im Kerne Bürger-Nahrungsgraus;
Krummenge Gäßchen, spitze Giebeln,
Beschränkten Markt, Kohl, Rüben, Zwiebeln,
Fleischbänke, wo die Schmeißen hausen,
Die fetten Braten anzuschmausen;
Da findest du zu jeder Zeit
Gewiß Gestank und Tätigkeit." (Faust II.)

Diese Verse Goethes kommen mir bei den Wanderungen durch das enge Gassengewirr immer wieder in den Sinn. Nahrungsgraus! Nichts paßt besser als dieses Wort auf das Milieu des inneren Venedig. Wandelt man mittags und abends, zur Zeit der beiden Hauptmahlzeiten, durch die Gassen, vor allem zwischen S. Marco und S. Giovanni Paolo, aber auch zwischen Rialtobrücke und Frari etwa, so erscheint Venedig wie ein einziger ungeheurer, ewig hungrig knurrender Bauch, wie eine Stadt, worin die Bewohner an nichts anderes als an Essen und Trinken und an einen animalisch reichlichen Stoffwechsel denken. Die ganze innere Stadt riecht nach Essen und Fett, nach Geschmortem und Gebackenem, und um so mehr, als die penetranten Küchendünste in den engen Gassen wie in Korridoren festgehalten werden. In keiner andern Stadt ist bei unzweideutiger Armut so großer Überfluß an Eßwaren. Es ist nicht der Überfluß des Reichtums, ist nicht ein Angebot für verfeinerten Geschmack, sondern ein Überfluß des Geringen, des für eine durchweg unbemittelte Bevölkerung Bestimmten. Die Fülle der Eßwaren liegt vor aller Augen da, sie ist in einer geradezu Übelkeit erregenden Weise ausgebreitet. Nirgends empfindet man mehr, wie sehr Essen und Trinken doch von Konventionen geregelt sind. Wenn wir daheim unser Beefsteak verzehren, so denken wir kaum noch daran, was wir eigentlich essen. Die Gerichte gehören so sehr zu uns, daß es der Empfindung fast ist, als gäbe es ein Beefsteak oder einen Kalbsbraten an sich. In Venedigs Gassen wird man aber mit großer Deutlichkeit daran erinnert, daß wir Leichen verspeisen. Denn es kommt einem in dieser Stadt das Fleischliche, das Materielle unserer

Speisen mit einer rohen Realistik ohnegleichen entgegen. Meine Nerven sind bei den Gängen durch die innere Stadt immer in fast krankhafter Spannung; mir wird übel schon von dem Geruch des verbrannten Öls, das überall aus den weit offenen Fenstern, aus den in der ganzen Breite geöffneten Erdgeschossen der Häuser in dichten Schwaden hervorquillt, und der sich mit den verschiedenartigsten Werkstatt- und Menschengerüchen mischt. Ich werde fast magenkrank nur vom Geruch Venedigs, vom Anblick der überall in kleinen Läden und Budiken haufenweis ausgelegten Eßwaren, beim Anblick der mit Papier und Orangenschalen verunreinigten Straßen und Kanäle, der in einer eklen Weise bespuckten Steinfußböden und beim Hören des ewigen Schmatzens, Aufstoßens und Speiens in den Gruppen der auf Plätzen und Brücken faul umherstehenden Männer. Es ist, als nähme man sichtbar am Verdauungsprozeß einer ganzen Stadt teil. Gasse auf, Gasse ab erblickt man in den meist offenen kleinen Schaufenstern und auf den kleinen Auslagen, die in die Gassen hinausgestellt sind, den schmalen Pfad noch mehr verengend, Haufen von Langusten und Seekrebsen, Stockfische, Makrelen, kleine Bratfische und Krabben, alles von zweifelhafter Reinlichkeit und Frische, oft in einer fatalen, bläulichen Farbe, die bedenklich nach halber Verwesung schon aussieht und an Fischgift denken läßt; man erblickt Berge von Makkaroni gepulvert, in Fäden, in Ringen, in Sternen, kurz in allen möglichen Formen, dem Staub in jeder Weise ausgesetzt; man sieht grünlichen Schinken, dicke, mit Bändern umwickelte Salamiwürste und Mortadella, Würste in allen Formen, in langen Ketten und hohen Stapeln, dazwischen trockene Artischocken, Traubenrosinen, Oliven, Eier, Kakes, Apfelsinen, Mandeln, Nüsse, Sellerie, Lauch, Radieschen und schlechte Blumen. Man sieht alle denkbaren Arten von Käse, Ziegenkäse, Kuhkäse und Eselkäse, in allen Größen, daneben baumeln und stehen überall dann die strohumflochtenen Chiantiflaschen und die sehr beliebten klebrig süßen Kuchen. Verkäufer von Eis und Eislimonaden lungern daneben auf den Plätzen noch umher, auf dem

besudelten Fußboden ihre Ware feilbietend. Wir sind, wie es scheint, zu sehr von der Zivilisation verzogen und verzärtelt, um die Kultur – und zweifellos gehört diese Ernährungsmethode Venedigs noch zur alten italienischen Kultur – in ihrem kräftigen Naturgestank ertragen zu können. Wir sind – dieses ist vielleicht des Rätsels Lösung – zu wenig animalisch, sind zu sehr aufs Dezente gestimmt und zu weichlich, um es selbst zu Kulturformen, wonach wir doch so laut rufen, bringen zu können. Wie es scheint, gehören gewisse Raubtierinstinkte, gewisse Fähigkeiten zur Roheit nun einmal zur Kulturkraft.

Die Bevölkerung Venedigs, die so lebt, geht freilich auch schon einer verfeinernden europäischen Zivilisation langsam entgegen. Sie kommt zu viel mit den Fremden in Berührung, als daß es anders sein könnte. Unserem Hotelfenster gegenüber sitzen tagsüber einige junge Mädchen an der Nähmaschine, im Dienste eines Schneidermeisters. Es sind echte Venezianerinnen. Wenn sie sich abends aber zum Heimgang ankleiden, so erscheinen sie nicht mehr mit dem charakteristischen schwarzen Umschlagetuch, sondern in einem Tailor made-Kostüm. Sie haben also schon den ganz modernen Ehrgeiz, mehr zu scheinen, als sie sind, die Damen zu spielen. Freilich sieht man trotzdem des Abends, und vor allem Sonntags, auf dem Markusplatz auch noch viele junge Mädchen zu zweien und dreien in dem dreieckig tief über den Rücken hinabhängenden, gefransten schwarzen Schultertuch; aber sie gehören, wie es scheint, mehr den unteren Klassen der Bevölkerung an. Um so bemerkenswerter sind ihre Gestalten für den, der das Typische sucht. Schön sind sie keineswegs; doch auch nicht häßlich. Furchtbar häßlich sind in Venedig nur die alten Weiber, die haben etwas geradezu Hexenhaftes. Die jungen Mädchen und Frauen, alle schwarzhaarig, so daß man das Tizianblond wohl vergebens sucht, haben durchweg etwas leise Unheimliches und Orchideenhaftes in ihrer Anmut und Jugend, es ist an ihnen zwar nicht die oft erwähnte „südliche Glut" zu sehen, wohl aber werden starke tierchenhafte Triebe sichtbar. Die Ge-

sichter haben einen listig-sinnlichen Ausdruck. Auf den schönen Gestalten, die alle in gutem Fußzeug einhergehen, liegt etwas leise Drohendes. Um so mehr, als diese jungen Mädchen eher still als laut, eher ernst als heiter erscheinen. Zumeist gehen sie ernst wie Tiere dahin. Laut und lärmend sind wieder die Männer. Die Backenknochen treten bei den Frauen fast überall deutlich hervor, die Augen sind groß und ausdrucksvoll. Dadurch und durch das oft sehr krause schwarze Haar kommt in die Gesichter etwas leicht Mongolisches. Jedenfalls hat man es mit einem Mischlingsprodukt zu tun. Venedig war ja von je ein Asyl. Ausländer und Juden konnten dort Bürger werden. Ein orientalisches Element ist ganz unverkennbar bei den Frauen. In den Männern viel weniger; bei ihnen dringen vielmehr germanische Züge deutlich vor. Am schönsten sind die Frauen im Ernst; wenn sie lachen, kommt etwas Unzähmbares und Ungutes in ihre Züge, etwas Ungeistiges. Aber es ist doch endlich ein unverkennbarer Typus, dem man begegnet, was man von dem Volke in Verona, Padua und Bologna nicht in diesem Maße sagen konnte.

Auffallend selten bemerkt man Vertreter der höheren Stände. Man sieht eigentlich immer nur Fremde und „Volk" und Händler oder Geschäftstreibende. Das mischt sich freilich grotesk genug durcheinander; neben der outrierten Pariser Eleganz erblickt man die Scheußlichkeit verlauster Kupplerinnen, neben dem fein Parfümierten ist der Knoblauchgestank, neben der soliden Formlosigkeit des deutschen Bourgeois in der Gondel wirkt die oft schöne Gebärde des Gondoliere ganz vornehm; und zu Füßen des Colleoni, des Kühnsten der Kühnen, hockt dann wieder eine Gruppe von triefäugigen, lupuszerfressenen Bettlern, während ärmlich und gemein aussehende Priester über die Plätze schleichen, Zigarrenstummelsammler zwischen den Stühlen der Cafés ihrem traurigen Bettelgewerbe nachgehen und in all dem Fremdengemisch dann plötzlich ein antikisch schöner Kopf in funkelnder Kühnheit auftaucht und verschwindet.

Der Hauptverkehr zieht sich vom Markusplatz durch die Mer-

caria zur Rialtobrücke, wo sich an einem kleinen Platz in dem ehemaligen Fondaco dei Tedeschi die Post befindet. Es ist die alte Hauptstraße der Stadt, vom Hauptplatz, dem Sitz der Regierung, über die Rialtobrücke – früher die einzige Brücke des Großen Kanals – hinweg auf die zweite große Insel der Stadtrepublik. Das zweckvollere Leben der Vergangenheit, das mehr hafenmäßige Treiben am Rialto muß früher etwas sehr Starkes gehabt haben. Wie Venedig denn überhaupt nur von seiten des tätigen Lebens ganz zu verstehen ist. Mehr als andere Städte und mehr noch als heute muß diese merkwürdige Stadt früher einem wimmelnden Termitenhügel geglichen haben, schön und bedeutend vor allem durch Reichtum und Fülle. Und dieses eng Gedrängte muß den Einwohnern ein wunderbares Solidaritätsgefühl, eine innere Einigkeit gegeben haben. Die Stadt gehörte früher jedem einzelnen. Das kam uns so recht zu Bewußtsein, als wir am Sonntagmorgen einem Aufzug auf dem Markusplatz zusahen, einer kleinen Parade von Schülern, Radfahrern und Matrosen zu irgendeinem kommunalen Zweck. Der Aufzug war recht unbedeutend – aber man spürte, wie die ganze Bevölkerung den Markusplatz als einen Festsaal noch heute betrachtet. Es war in dem Ensemble: die fröhliche Jugend auf dem Platz, die Musik, die schwirrenden Taubenscharen, die Markuskirche im Hintergrund, das Fremdengedränge unter der Halle der Prokurazien und das alles unter einem unendlich heitern Himmel, etwas Hinreißendes. Wie muß es erst früher gewesen sein, als die Venezianer noch unter sich waren, als sie sich für den Zwang der Abgeschlossenheit dadurch zu entschädigen suchten, daß sie monatelang in Masken umhergingen, sich in dieser Weise einander künstlich fremd machten und die Bevölkerungszahl scheinbar so ins Unendliche vergrößerten, als die Behörden, mit den Dogen an der Spitze, noch Umzug hielten, wie es auf alten Bildern der Akademie oder des Dogenpalastes zu sehen ist, halb kirchlich, halb weltlich, halb abendländisch gewichtig und halb orientalisch prächtig. Man kann sich die Vergangenheit rekonstruieren, weil

der Schauplatz im wesentlichen unverändert noch daliegt. Und man kann sich mit Hilfe der alten Bilder auch die alten Venezianer vorstellen. Es muß ein hartes, selbst ein herzloses Geschlecht gewesen sein. Man sieht es an den stark ausladenden Willensprofilen der Dogen und Senatoren, an der adlerhaften Gier in den Zügen der großen Handelsherren, in den tiefliegenden Inquisitorenaugen und den mit raubtierartiger Kraft sich krallenden Knochenfingern der Vornehmen und Reichen. Die Frauen, halb zu orientalischem Müßiggang, zu Dienstbarkeit und Willfährigkeit gezwungen, und daneben genußgierige, listige, hart rechnende Männer; Männer des Reichtums mehr als des Schwertes, der Kalkulation mehr als der Tat, des Erwerbs mehr als der Schöpferkraft. Aretino, so wie Tizian ihn gemalt hat, in seiner schlimmen adligen Rouékraft, mit dem klugen Auge und dem Mundausdruck voll ungehemmter Lüste, blickt den Venedigs Blütezeit Suchenden wie ein Typus an. Das Große und Geniale in Venedig kann von je in gewisser Weise nicht ohne Gemeinheit gewesen sein; das Abstoßende aber hat allemal auch Charakter gehabt. Venedig stößt darum ebensosehr zurück, wie es anzieht. Es ist eine Dirnenschönheit. „Bella Venezia", das ist der Schmeichelname für eine Dirne. Hat man die Fülle fest und stark ins Auge gefaßt, so fühlt man bald, daß Venedig mehr noch als die anderen Städte Oberitaliens eine Stadt der Vergangenheit ist, ja, wenn man will, der Gegenwart – aber nicht eine Stadt der Zukunft. Venedig fasziniert den Reisenden ebenso durch die Romantik seiner Einzigartigkeit wie durch den unerhörten Realismus seiner Gegenwart – aber es regt nicht zu neuem großen Wollen an. Es ist mehr Kuriosität als Vorbild – es macht nicht produktiv.

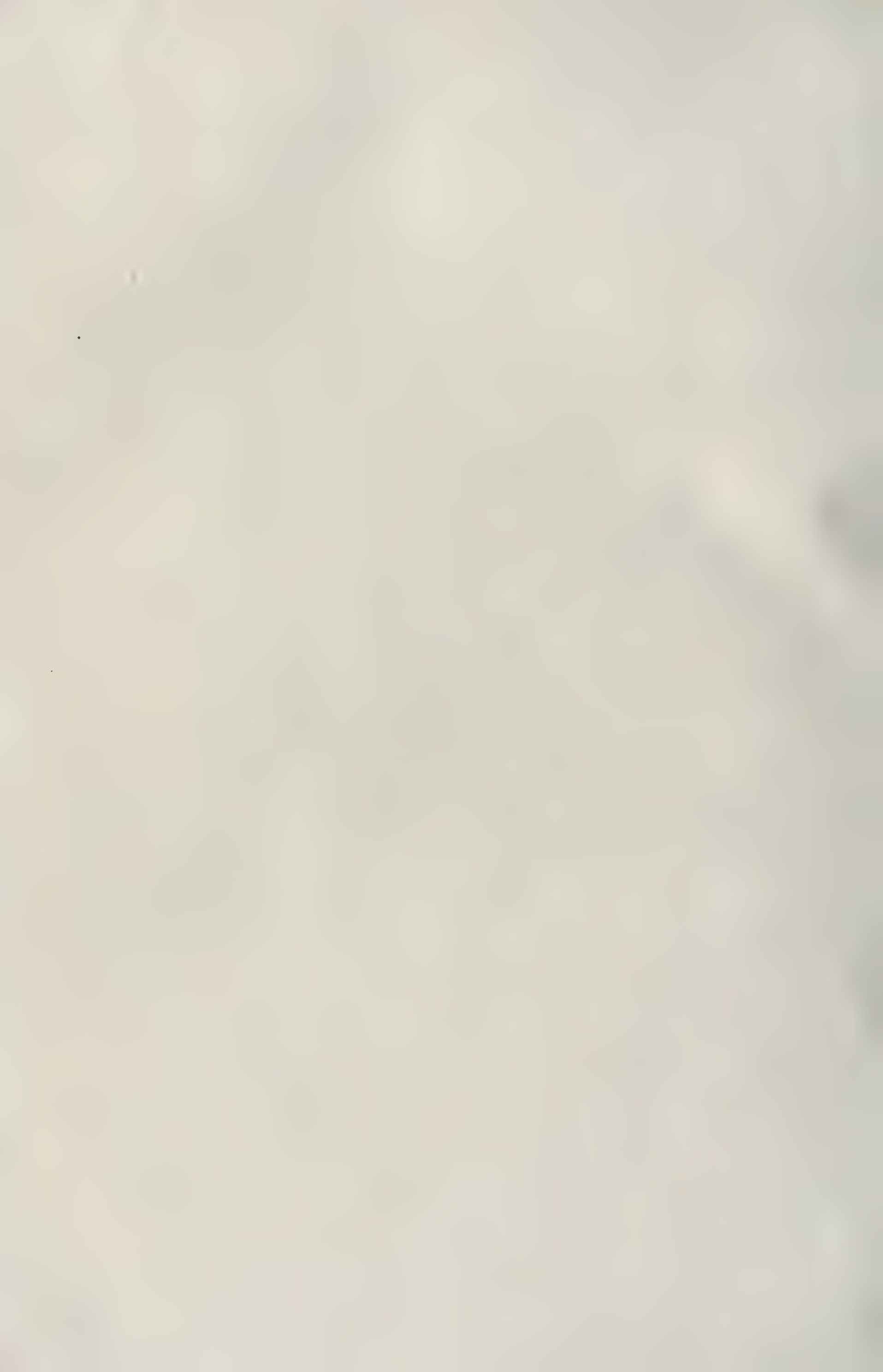
Die Renaissancearchitektur zeigt dem Zweifler in Venedig erst recht, welch eine Gegnerin sie ist. Sie tritt ihm hier mit einem ganz anderen Glanz entgegen als in den kleinen Landstädten, sie überschüttet ihn mit einer solchen Fülle von schönen Formen, und sie kommt mit so siegreichem südlichen Stolz daher, daß der

Reisende aus dem trüben Norden sich zuerst ganz klein und demütig vorkommen muß. In alle Gassen- und Platzwände sind ihre architektonischen Kostbarkeiten hineingebaut, und wo immer die Stadt sich öffnet, da ziehen ihre Architekturen gleich in langen Reihen, in großen Rhythmen steigend und fallend dahin. In Venedig zwingt die Renaissance das Gefühl jedes einer echten Ehrfurcht fähigen Menschen in die Knie. Aber kniend, gern und freudig kniend vor dem Genie eines großen Volkes und einer großen Zeit, ruft man am Ende um so lauter nur und entschiedener das Nein. Herrliche Dinge, Taten für die Ewigkeit – und doch abgetane Dinge, Taten, an denen sich neue große Taten nicht mehr entzünden können! Dieser innere Widerstreit, dieses Doppelempfinden gibt dem Aufenthalt in Venedig die Farbe. Zu gleicher Zeit muß ich immer ja und nein sagen. Ja, weil ich das Fürstliche der Renaissance, ihre Kraft, Kühnheit und Schönheit bis im Tiefsten empfinde; nein, weil ich zugleich ihre Leere und Weltlichkeit, ihr glitzerndes Scheinleben zu fühlen nicht umhin kann. Vielleicht hat die Welt niemals eine Kunst wie diese gesehen, zugleich so echt und unecht, so wahr und unwahr, so edel und unedel, so voller Empfindung und so ohne Gefühl.

So bezwingend zum Beispiel dem ersten Eindruck der laut schallende Temposchritt der Prokurazienarchitektur rings um den Markusplatz ist, so wenig vertieft sich der Eindruck bei längerem Verweilen und bei der Wiederkehr. Das Imponierende ist die Ordnung, nicht die Durchdringung der Form, ist das System, nicht der innere Reichtum. Anschaulich hat man zwei Extreme nebeneinander: die Fassade der Markuskirche an der Ostseite des Platzes ohne alle monumentale Gesamtwirkung und voll unerhörten Reichtums beim Nähertreten; und an den drei übrigen Seiten die fast uniformen, hallenartigen Bauten der Prokurazien, die mit ihrer klaren Übersichtlichkeit ein wahrhaft siegendes Tempo entfalten, die in ihrer Gleichförmigkeit aber auch um so leerer und äußerlicher werden, je länger man mit ihnen lebt. Es



28. SANSOVINO. DIE ALTE BIBLIOTHEK AN DER PIAZZETTA



scheint, daß der Menschheit eines immer nur zurzeit gelingt: entweder Ordnung, Rhythmus und klares Tempo oder ein phantasievoll romantischer Reichtum ohne bezwingende Gesamtwirkung. Nur in den schönsten gotischen Domen vielleicht ist beides zugleich getan.

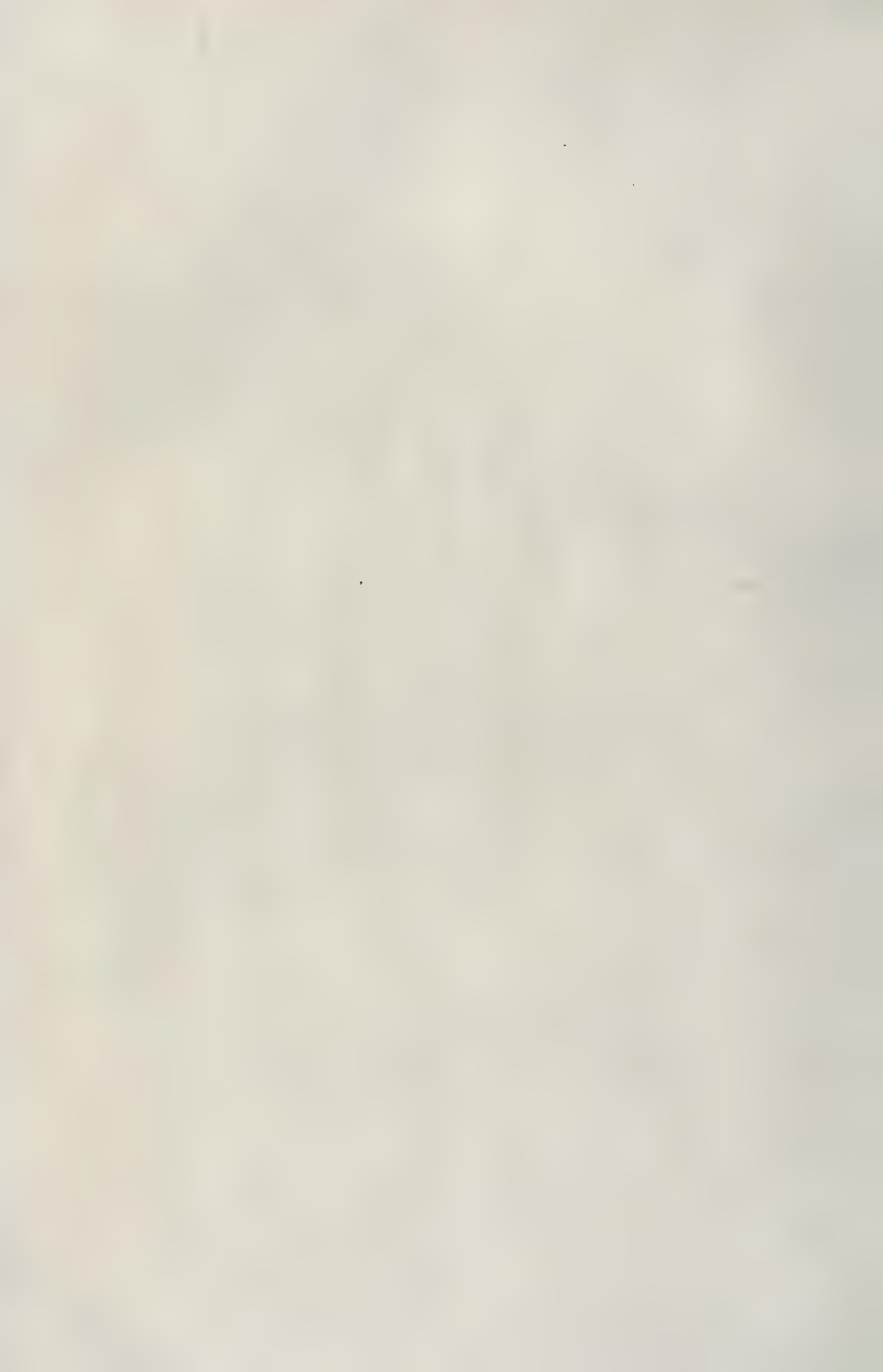
In der Bibliothek, die Sansovino, dieser Tizian der Architektur, um 1536 als westliche Begrenzung der Piazzetta baute, dem kastenförmig geschlossenen orientalischen Dogenpalast eine heiter geöffnete italienisch-römische Säulenarchitektur entgegenstellend, denkt man unwillkürlich an Palladios Basilikenhallen auf dem Signorienplatz von Vicenza. Dasselbe große heitere Talent, dieselbe Formenmusik und Säulenvirtuosität, dieselbe Meisterschaft, mit dem schönen Verhältnis zu spielen und eine große Masse, gefällig geöffnet und aufgelöst, fest und schwer hinzulagern. Ein Meisterwerk, aber doch nur das einer architektonischen Dekorationskunst. Nicht eine Kunst, die aus der Natur, das heißt aus der Notwendigkeit gewonnen ist, sondern eine Kunst, die aus der Kunst hervorgegangen ist. Das Werk einer muskelstarken, spermareichen Kraft, einer von Männlichkeit strotzenden Weichheit, einer mit aller Gründlichkeit des Wissens, des Könnens und der Begabung ausgestatteten Lust am schönen Schein. Wer müßte diese Architektur nicht lieben, wer könnte dem Glanz des musikalisch gewordenen Kräftespiels darin widerstehen, wer bliebe unberührt von dem ruhig-heiteren, rhythmischen Dahingleiten der schönen Formen und ergötzte sich nicht an dem stolzen Gleichschritt, in dem die vertikalen Säulenstellungen auf dem Weg der horizontalen Gesimsgliederung dahinwandern, am Steigen und Fallen der Doppelbogen, wenn sie in schöner Bestimmtheit von Säule zu Säule springen, immer aufs neue ansetzend. Aber wer ginge schließich nicht auch mit etwas wie Haß davon, wenn es immer nur bei diesem Wohlgefühl musikalischer Art bleibt, wenn hinter der Klarheit und Durchsichtigkeit nicht das wahrgenommen werden kann, wonach der ruhelose Geist zumeist doch verlangt: Geheimnis der Form, wenn man sich an Tempel-

größe erinnert fühlt und schließlich erkennen muß, daß man nur vor genial gemachten Kulissen steht.

Warum die Kunsthistoriker aus Italien nicht wegfinden können, versteht man in Venedig sehr wohl. Ich aber will ja nicht historisch konstatieren und begreifen lernen. Ich will empfinden wie ein Künstler, der vor allen Werken der Vergangenheit fragt: was kann ich für mich, für unsere Zeit, für die Zukunft daraus gewinnen? Ich sehe es ein, daß man über die Renaissancefassaden im Hofe des Dogenpalastes allein eine Abhandlung schreiben könnte. Denn es ist in diesem Werk eines reichen Übergangsstils in der Tat etwas Wundersames. Es ist, als sähe man die Fassade aus den Jahrhunderten heraufwachsen, die beiden Untergeschosse noch gotisch gefärbt, die beiden Obergeschosse ganz schon ein Werk der reich ornamentierenden Frührenaissance, die herrliche Treppe von Sansovino später noch hinzugefügt. Auch hat man vor dieser Fassade endlich einmal den Eindruck von Marmormaterial – vielleicht, weil tiefe Säulen- und Gesimsschatten den Blick von der Materialwirkung nicht ablenken, weil die mit Pilastern, Fensterbogen und unendlichem Ornament geschmückte Mauer durchaus bündig bleibt und wie aus der Fläche heraus modelliert anmutet, und weil das Vielzuviel an Schmuck dadurch etwas von der Ruhe des Flächenhaften bekommt. Die Formen sind wie mit einem vollen Guß über das Gemäuer ausgeschüttet. Die seltsam fremdartigen Dächer der Markuskirche schauen in den Hof hinein, hinweg über die Formfülle der Nordfassade. Dort drängen sich die Bauglieder fast orgiastisch. Säulen und Spitzen streben, skulpturgeschmückte Nischen höhlen sich in die Mauern hinein, Balkone drängen sich vor, Dächer kuppeln sich graziös und eigenwillig empor, Ornamente gotisch-renaissancelicher Formen schwellen aus dem Mauerwerk üppig heraus, alle Flächen sind aufgelöst und alle Massen hundertfach differenziert, Konsole, Kapitäle, Kartuschen, kreisrunde Öffnungen, Rundbogen, Spitzbogen, antikische Statuen, Spitztürme, Obelisken, Säulenbündel, Akanthusmotive, Fruchtgehänge und Wappen. Eine verwirrende



29. DER HOF DES DOGENPALASTES



Fülle des Schönen, des Meisterhaften! Im Innern des Palastes dann noch eine Steigerung bis zum Übermaß. Hinauf über die Scala d'Oro Sansovinos, von Raum zu Raum, durch große Ratssäle, kleine Senatorensäle und alle die anderen öffentlichen Räume, einer immer prunkvoller dekoriert als der andere. Zum goldenen Stuck der Decken, zu der unerhört reichen Plastik der Plafondgestaltung tritt die Renaissancemalerei, so daß man über den Reichtum der Zeit an gleich gerichteten und ähnlich erzogenen Talenten, über die Macht der Kunstkonventionen aufs höchste erstaunt. Man sieht, wie ein ganz ungewöhnlicher Reichtum des Staates eine Menge von Meistern in Bewegung setzt, um sich Prunkräume schaffen zu lassen, in denen kaum ein Quadratmeter Wand- oder Deckenfläche ohne Schmuck geblieben ist. Nie ist dieser Schmuck schlecht im modernen Sinne, nie talentlos und unempfunden. Er hat oft Gemeines am Höchsten gemessen, aber es ist der Pomp der Dekoration dabei immer königlich der Gebärde nach, ist immer das Resultat eines sich mächtig auslebenden Willens. Der Dogenpalast im Innern läßt an Ludwig des Vierzehnten Sonnenkönigtum denken, an die Apollogalerie des Louvre und an ähnliche pompöse Repräsentationsräume. Prachtvolle, originelle Schmuckmotive tauchen auf, Formen, die aus dem Urquell der Empfindung abgeleitet sind; dann aber kommen auf weiten Strecken wieder die schweren, goldenen, aus der Antike obenhin nur, wenn auch stets reich abgeleiteten konventionellen Formen, die Fruchtschnüre und Kartuschen, die Füllungen für Deckenbilder und das Rahmenwerk mit den mastig frech sich hervordrängenden Gesimsen. Die Prunkdecken schweben einem zu Häupten mit lastender Schwere. Sie scheinen sich herabsenken zu wollen vor lauter Überfülle. Eine ganze Menschheit von gemalten Gestalten, alle in kostbare Gewänder von Seide, Brokat und Farbe gekleidet, drängt sich an Decke und Wand. Mit großen gespreizten Gesten lärmt sie um den Betrachter her, deklamiert sie von den höchsten Dingen der Menschheit, seufzt und klagt, jubelt und lacht sie. Könige und Heilige schauen

herunter und Henkersknechte, Krieger und Mönche, Allegorien und Wirklichkeiten. Aber es ist alles nur glänzendes Theater, ist nur genialisch schillernde Lüge, in die hinein sich hier und da überraschend klingende ewige Wahrheiten verirrt haben. Jede Form, jede Farbe, jeder Schatten, jedes glänzende Licht, alle Gebärden und Ausdrucksgesten, das ganze Gewoge von Geraden und Geschweiften, von Flachem und Plastischem, von Hell und Dunkel, von Bunt und Schlicht, von Malerei und Architektur, von Naturalismus und Stil: alles das klingt zusammen wie ein jubelndes Orchestertutti. Es ist gute, ja herrliche Musik. Aber es ist in dieser Musik kaum eine einzige ans Herz greifende Melodie, keine aus tiefer Empfindung quellende Harmonie. Abscheulich ist, im tiefsten Grunde, dieses stolze Gipfelwerk menschlicher Kultur. Es verführt zur Abtrünnigkeit; es ist bei aller Bravour, Meisterschaft und Genialität, bei all dem unerhörten Können, bei aller anbetungswürdigen Kühnheit und Konsequenz unecht und ein Werk gemeiner Sinnlichkeit. Es läßt auf der Zunge einen bitteren Geschmack zurück, wie nach einer Orgie, es riecht in den stolzen Sälen, worin der würdige Rat Recht sprach, worin die Dogen gewählt, folgenschwere Staatsentschlüsse gefaßt wurden und durch die dem Laien heute noch hallend die Geschichte zu schreiten scheint, nicht so sehr nach legitimer Größe als nach Usurpation.

Auf Schlußfolgerungen dieser Art wird man überall in der Stadt hingedrängt. Von der Piazzetta aus erblickt man den glänzend am Großen Kanal placierten Zentralbau der S. Maria della Salute. Die Kirche könnte nicht schöner und stolzer daliegen in ihrer aufgetreppten Mächtigkeit – und ist in Wahrheit doch mit ihren Riesenvoluten und anspruchsvollen Kuppeln ein Werk des Hochmuts. Es ist aber dieses Kirchenbauwerk der Hochrenaissance sehr venezianisch, sehr echt dem lokalen Stil nach. Gerade der Piazzetta gegenüber, ebenfalls prachtvoll hingelagert, aber nicht so heiter, ja fast zitadellenartig streng, liegt Palladios Kirche San Giorgio, viel edler in Form und Verhältnissen, ja mit einer gewissen ruhigen



30. PALAZZO REZZONICO AM CANALE GRANDE



Klassizität sogar. Aber doch ein akademisches Bauwerk, das alles ausspricht, was in ihm ist, und das über eine edle historische Wirkung nicht hinauskommt. Fährt man dann langsam den eine eindrucksvolle Stadtlandschaft schaffenden Großen Kanal hinauf, so wird man wieder zwischen hoher Bewunderung und innerer Abneigung umhergeworfen. Da ist Sansovinos, des Architekturbeherrschers von Venedig, wunderschöner Palazza Corner della Cà Grande, dessen drei Stockwerke sich fest und sicher übereinander bauen und dessen imposante Masse, von deren Eingangstüren eine schöne Treppe weich ins Wasser hinabführt, das rechte Ufer beherrscht; da sind die von einem Nachfolger Sansovinos mit geistreichstem Geschmack errichteten Palazzi Rezzonico und Pesaro; da ist der schon 1450 erbaute Palazzo Dario, der mit seinen farbigen Inkrustationen nachdrücklich auf die lombardische Prunklust deutet, der schwere, unmittelbarer noch als die anderen Bauten an moderne Großstadtmietshäuser gemahnende Palazzo Vendramin mit den ziemlich wirkungslosen Zweibogenfenstern, der monumentale, in seiner schweren Eleganz über Sansovino hinausgehende, architektonisch trotzige Palazzo Grimani, ein ernst pathetisches Werk des Veronesers Sanmicheli, und da sind die vielen andern Renaissancepaläste des Großen Kanals – alle schön, wenn man sich hineinsieht, alle klingend in den Verhältnissen und edel in der Baugesinnung – aber alle auch mehr oder weniger fassadenhafte Schauarchitekturen. Rein darstellende Bauwerke, die um so besser zur Geltung kommen, weil die Breite des Kanals ein Zurückweichen gestattet, weil das Auge die Schönheit der Architekturen durch die Krümmung der Wasserstraße im Heranrudern ohne Zwang wahrzunehmen vermag, und weil die Spiegelung, die Lage hart am Wasser überhaupt allen Gebäuden etwas ungemein Repräsentatives und Festliches gibt.

Jedenfalls sind die Italiener der Renaissance Meister der Anlage gewesen. Die an sich nicht eben schöne Rialtobrücke steht vortrefflich mit ihrem sich groß spannenden einen Bogen im Stadtbild.

Mit herrlichem Schwung führt auch die den Kanal zwischen Dogenpalast und Gefängnis überwölbende Brücke den Fußgänger über das Wasser, und wie ein schönes Ornament ist die barocke Seufzerbrücke hoch über denselben Kanal hinweggeleitet. Es ist etwas Ergreifendes, wie eine kostbare Marmorfassade des Dogenpalastes aus diesem schmalen Kanal, wo sie gar nicht genossen werden kann, reich hinaufgeführt ist; es ist bewunderungswürdig, wie die Scuola di San Rocco, das einheitliche Werk mehrerer Architekten, inmitten eines engen Häuserviertels prächtig angelegt und durchgearbeitet worden ist, und es greift unmittelbar an höchste Empfindungen, wenn in einem dieser trüben Kanäle plötzlich ein in edelsten Verhältnissen gestaltetes Portal sich auftut, von dem Marmorstufen ins grünliche Wasser hinabführen.

Mehr noch: es gibt kaum Gebäude, von denen nicht irgend etwas Gutes zu sagen ist, die nicht in irgendeiner Weise zum Nachgeborenen bedeutend sprechen. Vor allen Bauten aber empfindet man daneben mehr oder weniger auch ein Widerstreben. Dieser Widerstand richtet sich gegen den Geist der Renaissance selbst.

Nur an einer Stelle tritt aus der Fülle eine wahrhaft große Persönlichkeit mit bedeutendem individuellen Gesichtsausdruck hervor: in dem Denkmal Colleonis, das Leonardos Lehrer Verrocchio der Republik geschaffen hat und das vor der Kirche S. S. Giovanni e Paolo aufgestellt worden ist. Der Eindruck des Reiterdenkmals ist noch unmittelbarer als der des Gattamelata-Denkmals in Padua. Aber er ist nicht ganz so nachhaltig, weil in Donatellos Arbeit die Dramatik noch mehr verhalten ist, während sie hier dem Betrachter in einer mächtigen Zuspitzung entgegenkommt. Es ist auch hier, wie fast überall in der Renaissancekunst, ein Äußerstes gegeben, das bis an die Grenze des Szenischen geht; aber es bleibt noch eben jenseits dieser gefährlichen Grenze. Es ist noch gesteigerte Menschlichkeit. Der im Kopf sich spiegelnde eiserne, brutal königliche Wille des Dargestellten ist



31. VERROCCHIO, REITERSTANDBILD DES COLLEONI



auch in jeder Geste und Modellierung der gestrafften geharnischten Gestalt, ja er ist in jeder Muskel auch des mächtigen Pferdes. Die Skulptur hat in diesem Denkmal zugleich eine Naturalisierung erlebt und eine Stilisierung. Es ist in diesem Denkmal eine höchste Möglichkeit, eine höchste menschliche Kunstleistung gegeben – aber bei alledem ist dieses strahlend schöne Denkmal, ebenso wie der noch höher stehende Gattamelata Donatellos, ein Urbild gewissermaßen aller der schlechten modernen Straßendenkmale, die uns in die Gegenwart wie ein Fluch verfolgen. Das Gattamelata-Denkmal und das etwa dreißig Jahre später geschaffene Colleoni-Denkmal leiten eine neue Form der Heldenverehrung mittels des Denkmals ein. Sie rücken ab von der Wand der Kirche, treten frei als selbständige Architekturgebilde und Rundplastiken auf den Platz hinaus. Sie lösen damit den Menschen gewissermaßen aus der Masse, aus der Konvention los, sie geben das Individuum in seiner Vereinzelung. Die Denkmalsfigur dient nicht mehr dem Architekturausdruck, sondern die Architektur muß mit ihren Wirkungen das skulptural Figürliche nun erhöhen. Die Skulptur ist nicht erdacht und ausgeführt wie ein Bauornament, sondern wie ein Erinnerungszeichen. Es entsteht der Begriff des Porträtdenkmals an sich. In diesem Prinzip liegen wie in einem Keim alle die Irrtümer und Verirrungen der späteren Zeit. Donatello und Verrocchio konnten ein Höchstes schaffen, weil ihre Werke sozusagen auf schmaler Grenzscheide stehen: schon befreit, aber doch noch architektonisch gefesselt; noch im Rahmen einer größeren Einheit, aber doch schon frei und persönlich. Was dem Colleoni-Denkmal die Hälfte seiner Wirkung verleiht, das ist die glänzende Aufstellung auf dem im rechten Winkel wieder gebrochenen, von der Kirche S. Giovanni und der Scuola di San Marco begrenzten Platz. Das Denkmal ist vom Kirchengemäuer fortgerückt, aber es ist noch genug in der Nähe der großen Baumassen, daß es als ein Teil davon gelten kann. Da ein Höchstes an Ausdruck gegeben werden sollte, sind Reiter und Roß, trotz der groß monumentalen Vereinfachung,

stark übermodelliert. Es ist eine ungeheure Vehemenz im Schreiten des Rosses und in der spähenden, befehlenden Ruhe des Reiters. Die Gestaltung des Pferdes ist sehr lehrreich zu verfolgen, da man das unmittelbare Vorbild, Donatellos Denkmal in Padua, noch frisch in der Erinnerung hat, und da die mittelbaren Vorbilder Verrocchios und Donatellos auf der Höhe der Markuskirche in den vier antiken Bronzepferden bequem studiert werden können. Man sieht an einem deutlichen Beispiel, wie unmittelbar die Renaissanceformen von der Antike abgeleitet wurden, wie das Antike aber – und zwar ein an sich schon spätes, schon barockes Antikes – dabei stets auch übertrieben, man könnte sagen „chargiert" worden ist. Die Renaissance brachte es nicht über sich, so zurückhaltend zu sein, wie selbst die späte römische Antike es offenbar noch gewesen ist. Sie empfand sehr stark die Größe und Ruhe im Stilgesetz der Alten; aber sie konnte nicht umhin, zu unterstreichen, zu übertreiben, die Wirkungen zu überhöhen. Nur tat sie es im allgemeinen nicht nach Seiten des impressionistisch Charakteristischen, sondern nach der Seite des Ornamentalischen, Anatomischen, Dekorativen und mannigfaltig Naturalistischen. So kommt es, daß in der prächtigen und kolossalischen Monumentalität des Colleoni-Denkmals deutlich auch ein rokokoartiges Element wahrzunehmen ist, ein Gekräusel und eine Formenübertreibung, die nicht mehr gotisch und noch nicht barock sind; antike Gebundenheit und modern Naturalistisches begegnen sich in diesem Meisterwerk genau in der Mitte.

Etwas renaissancezierlich und dekorativ mutet der sehr schön emporgebaute Sockel Leopardis an, der um seines ein wenig künstlichen Reichtums willen hinter dem Sockel des Gattamelata-Denkmals zurücksteht. Er weist in seiner geistreich gegliederten, musikalisch klingenden Pracht hinüber zu den Grabmalen, die man in fast allen Kirchen Venedigs in großer Menge antrifft. Es handelt sich in fast allen Fällen um Prunkgrabmale; tiefere Auseinandersetzungen mit dem Todesgedanken darf man von den Renaissancebildhauern nicht erwarten. Wie das Religiöse in den

Kirchen repräsentativ pomphaft ist, so wird das Erinnerungsmal zu einer dekorativen Renommisterei. Wie denn der ganze Renaissancestil als Renommierstil in gewisser Weise angesprochen werden könnte.

Es gibt unter den Grabmalen – vor allem in S. S. Giovanni e Paolo und in Frari – entzückende Kunstbildungen, es gibt unsterbliche Einzelheiten darin; aber das Ganze erregt mehr Ermüdung, Überdruß, ja Langeweile, als Gefühle der Weihe. Der Tod tritt in diesen Denkmalen aufs höchste unbescheiden auf. Der Rationalismus ist unerträglich. Die ganze Mythologie und Religionsgeschichte wird zu Allegorien aufgeboten; vom Geheimnis des Lebens und des Todes aber scheint nicht einer dieser reich begabten Bildhauer gepackt worden zu sein. Ein Grabmal schlägt das andere immer tot. Wie die Bourgeois unserer Zeit ihre Protzfassaden in den Großstadtstraßen nebeneinander bauen, mit dem Wunsche, sich zu übertreffen, so stehen an den inneren Kirchenwänden entlang die Grabmale der Dogen, Senatoren, Künstler und Vornehmen Venedigs mit ruhmredigen Grabsprüchen. Hier ein Meisterwerk, dort eine aus Meistertradition hervorgegangene Albernheit. Nirgends erweist sich die Renaissance so sehr als Vorläufer des modernen Eklektizismus als in dieser Grabmalfülle, nirgends bewundert man mehr mit innerem Widerstreben die Gestaltungskraft dieser tropisch reichen Geschichtsepoche. Die Grabmale erscheinen wie mit Marmor gemalte Gemälde, wie Kunststücke, die zeigen, was sich alles machen läßt, wenn der Künstler Talent hat; sie sehen aus wie kostbare Tafelaufsätze. Die Figuren drapieren sich, sie sind in Positur gesetzt, sie heucheln ihre Trauer – in Wahrheit juckt und zuckt in ihnen allen die Lebens- und Liebeskraft. Aber diese Empfindungen wagen sie in der Kirche auch nicht mehr zu zeigen, wie die Gotik es doch gewagt hatte. Darum reitet die prachtvolle gotische Reiterfigur auf dem Skaligergrab in Verona in ihrer lachenden Ehrlichkeit dieses ganze allegorische Heiligen- und Legendengesindel der Renaissance zu Boden. Sie reitet zu Ver-

rocchios Colleoni hinüber und begrüßt in ihm den einzigen ganz würdigen Genossen, selbst hier noch mit leisem Spott auf die höfische Pracht der Aufmachung blickend.

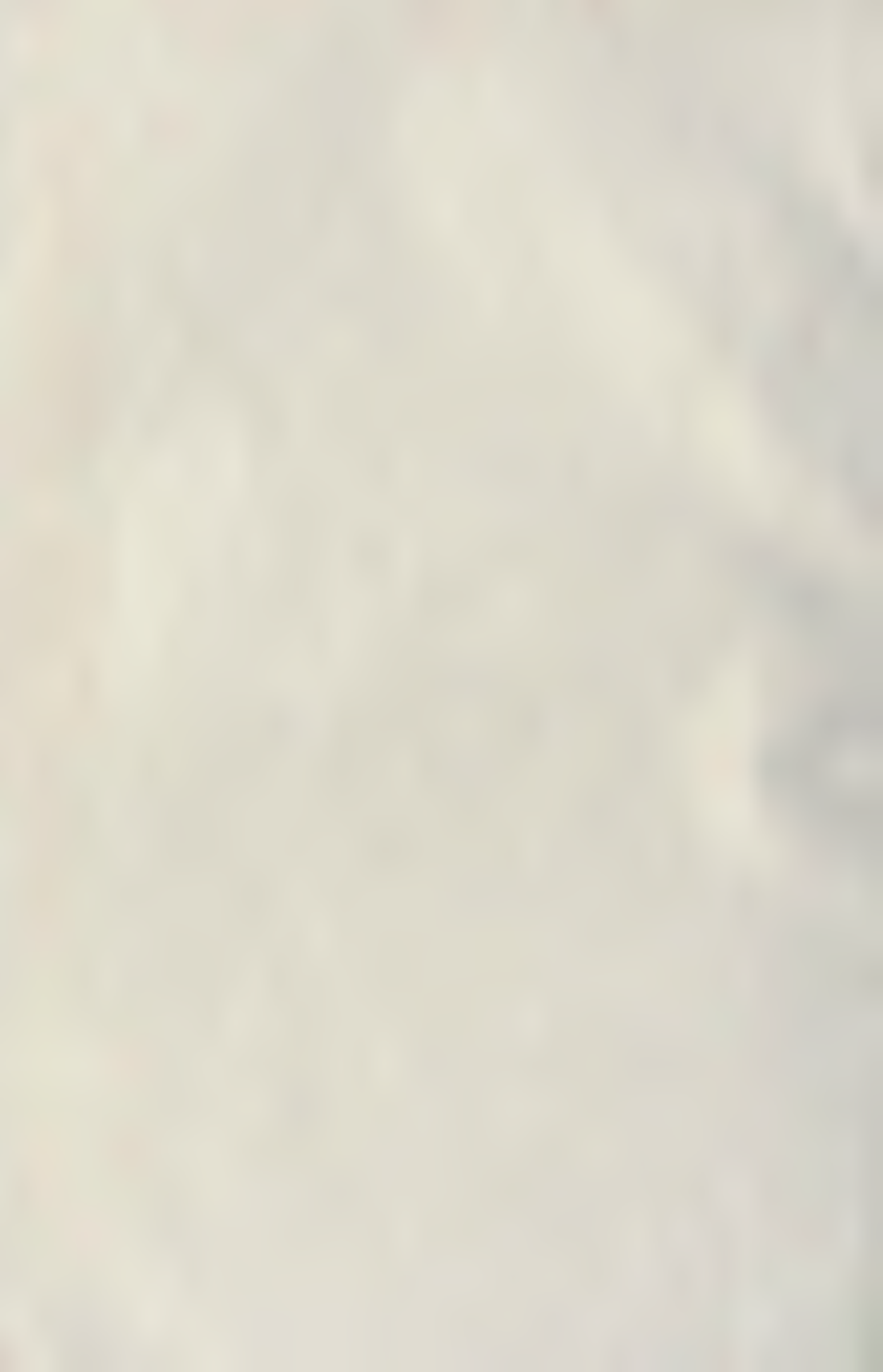
Auch das spätere Grabmal Canovas in S. Maria Gloriosa dei Frari enttäuscht sehr. Es kündigt sich in ihm mit großem Talent moderne Sentimentalität an. Die Figuren treten frech als Rundplastiken, trotz der Reliefidee, aus ihren imaginären Raumgrenzen hervor. Man denkt an Bartholomé, den Schöpfer des Denkmals der Toten auf dem Père Lachaise in Paris. Der Klassizismus Canovas ist nichts als die Maske für einen ganz unskulpturalen, fast panoptikumartigen Naturalismus. Wie viel vermag doch die Zeit, die Lebensgesinnung einer Epoche über die Talente! Wie sehr verschwendet die Natur doch die von ihr erschaffenen Begabungen, indem sie ihnen hundert Irrwege neben dem einen zum höchsten Ziel weisenden Pfad öffnet!

Jedesmal, wenn ich das Tagebuch hervorhole, bin ich ganz entmutigt. Es will mir, je weiter ich komme, um so unnatürlicher erscheinen, daß mein Empfinden auf die Erscheinungen hier so ganz anders reagiert als das so vieler, kenntnisreicher und erfahrener Italienfahrer. Immer wieder muß ich mir sagen, daß mich das alles gar nicht zu kümmern hat, daß ich mich einfach wie einen Resonator zu betrachten habe, der nur so die Töne zum Klingen bringt, wie sie auf ihn wirken. Ich bleibe verhältnismäßig kalt, wo ich zu glühen hoffte, und ich finde Entzückungen, wo andere tadeln oder nichts empfinden. Ich werfe mir meine Kälte vor und glaube, es liege an mir. Im selben Augenblick aber sage ich mir auch, daß nicht einzusehen ist, warum meine doch sonst fast stets bereite Kunstempfindung eben in diesem Fall immer wieder versagen sollte. Es siegt das Pflichtgefühl, und ich notiere doch wieder getreulich, was der Tag an neuen Eindrücken gebracht hat. „Denn es ist Drang, und so ist's Pflicht."

Heute ist das Fazit besonders schwer. Wir haben Bilder gesehen, viele Bilder. Alle diese Tage schon. Im Dogenpalast, in



32. GIOVANNI BELLINI. PIETA
DOGENPALAST



der Akademie, in verschiedenen Kirchen; Bilder von Tizian und Veronese, erlauchte Namen von höchstem Klang. Und doch bin ich keineswegs tief und leidenschaftlich bewegt. Ich habe ja freilich gelernt, daß die rauschhafte Begeisterung nicht viel bedeutet, wenn man vor Bildern steht, daß vielmehr eine gewisse trockene Passivität viel mehr geeignet ist, starke Eindrücke wahr und rein durch die Sinne in die Seele dringen zu lassen. Aber in dieser sprungbereiten Passivität spürt man heimlich dann doch immer alle Leidenschaft des Lebens – wenn die Bilder zum Innersten nur irgendwie sprechen. Es ist mir aber aufgefallen vor den meisten Bildern der venezianischen Maler, daß ich fast uninteressiert geblieben bin. Ich bin mit dem redlichen Willen zur Liebe gekommen, aber ich bin mit einer fast frostigen Bewunderung fortgegangen, wenn ich einzelne Bilder und einen Einzigen – Tintoretto – ausnehme. Daß der Instinkt gesprochen hat, erkannte ich deutlich im Dogenpalast, wo wir nach dem Genuß der unerhörtesten Bilderpracht an Decke und Wand vor einem verhältnismäßig kleinen Bild, einer Marter Christi, mit einer ganz neuen und tiefen Empfindung stehen blieben. Und siehe da, es stellte sich heraus, daß dieses Bild von Dürer ist. Die Verschiedenheit der Rasse und der Zeit kann es nicht sein; denn der Markusdom hat mich doch ganz überwältigt.

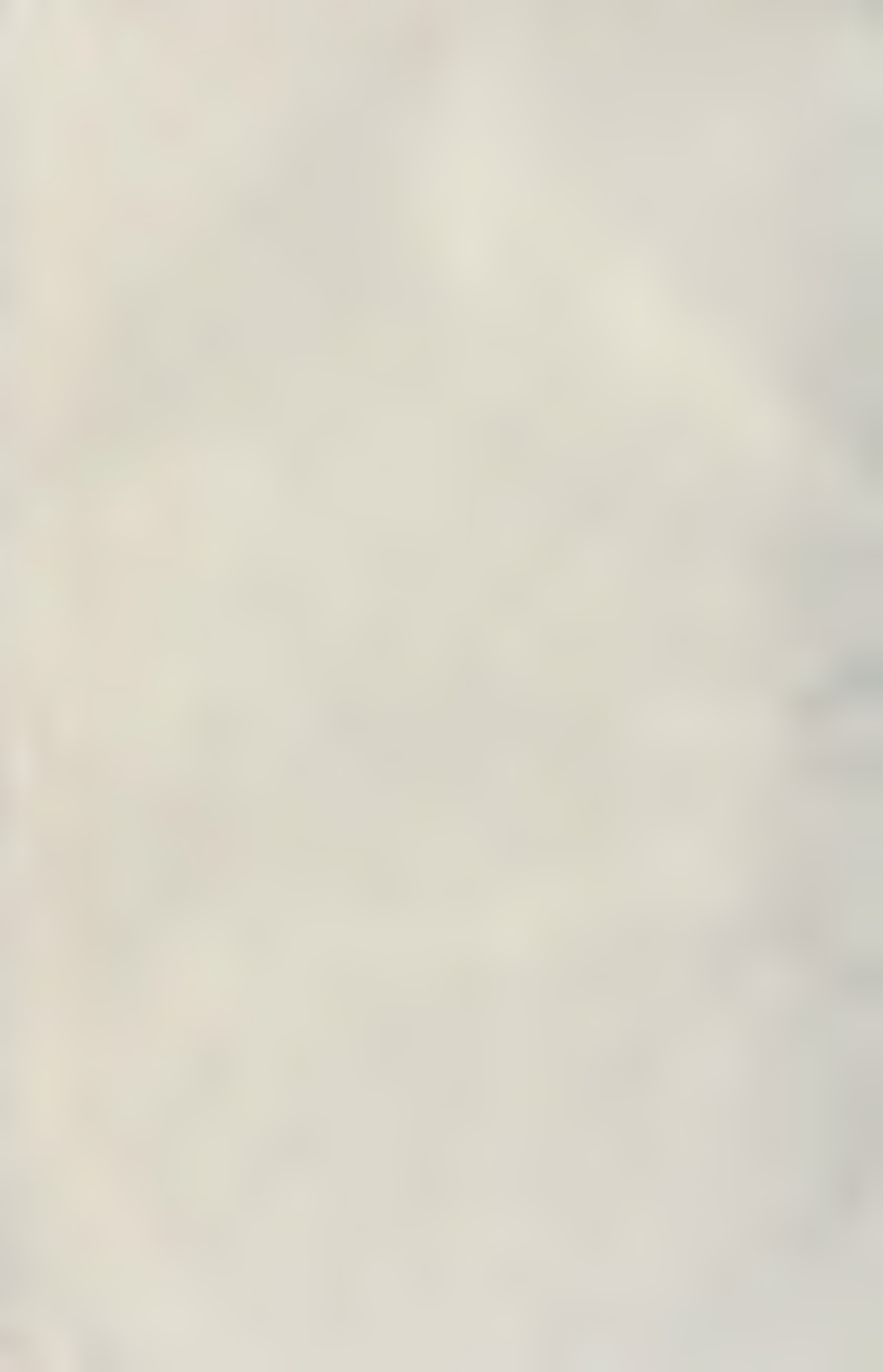
Was ich von italienischer und im besonderen von venezianischer Malerei bisher gesehen habe, das zeigt mir diese Malerei, als unter der Herrschaft einer bis ins kleinste Detail reichenden Konvention stehend. Konventionell gegeben sind die Darstellungsstoffe, die biblischen und mythologischen Sujets, die Kostüme, die Kompositionsgesetze, die Architekturformen, die Personen und ihre Gesten und Gesichtsausdrücke, das Kolorit, die Licht- und Schattenführungen – kurz alles konkret Wichtige fast. Diese Konvention beherrscht den Lehrling wie den Meister, sie ist vom Malhandwerk der Renaissance einfach untrennbar, sie selbst ist der Stil. Sie ist das Genie. Sieht man nun in Deutschland oder in Pariser, in Londoner Museen wichtige Bilder der italie-

nischen Schule, so rechnet man unbewußt jedem einzelnen Werk dieses darin zur Anwendung gelangte Genie der Renaissancekonvention zu, so, als ob der betreffende Meister sie aus seiner Phantasie heraus erschaffen hätte. Jedes bessere Bild repräsentiert einem gewissermaßen den ganzen Stil. In Italien nun aber, in der Heimat dieser Konvention, sieht man die Bilder an Ort und Stelle. Sie repräsentieren nicht mehr einzeln die Konvention, sondern nehmen innerhalb eines ungeheuern Ganzen nur einen relativ bescheidenen Platz ein. Sie müssen durch etwas anderes wirken, wenn sie innerhalb der egalisierenden und uniformierenden Konvention sich hervortun wollen Mit der Konvention, ja mit dem Formempfinden, wie sie sich gleichmäßig – mit einer unbeschreiblichen Gleichmäßigkeit – in Architektur, Plastik und Malerei manifestieren, setzt man sich grundsätzlich, das heißt ein für allemal auseinander. Im übrigen achtet man aber darauf, ist gezwungen, darauf zu achten, was die einzelnen Talente mit Hilfe der Konvention an eigenem produziert haben, was ihr Genie mit dem Genie der Konvention angefangen hat, wie sie die Konvention erweitert und wie sie darüber triumphieren. Auf diesem Punkte spaltet sich das Erkenntnisproblem in zwei Teile. Einmal ist die Frage: welchen Wert hat die Kunstkonvention an sich? und zum andern ist die Frage: wie selbständig, wie groß stehen Künstler vom Range Tizians, Palma Vecchios, Veroneses usw. auf dem Boden der Konvention da, was sind sie durch die Konvention und was ist diese durch sie?

Die Konvention der Renaissancemalerei ist alles in allem nun dieses: eine prachtvolle, genialische Künstlichkeit. Sie ist vielleicht der monumentalste und kunstreichste Kompromiß, der jemals in der Weltgeschichte geschlossen worden ist. Ein Riesenkompromiß, weil Ziel und Mittel nicht organisch zueinander passen wollen. Die Renaissancemalerei will Weltlust ausdrücken und bedient sich fortgesetzt der asketischen Kirchenlegenden – sie will eine prahlerische Fülle geben und verkündigt im Stoff eine



33. TIZIAN, DIE HIMMELFAHRT
AKADEMIE



vom Irdischen abgewandte Idealität – sie ist durch und durch wissenschaftlich, ist das Resultat eines außerordentlich gehäuften Kunstwissens, und will doch immer wirken wie freie Talentäußerung – sie hat die Lust am Wirklichen bis zum Naturalismus, und lebt doch ganz in unanschaulicher Abstraktion und heiterer Idealisierungslust – sie benutzt christliche Symbole und Allegorien, um etwas Antikisches auszudrücken, und sie benutzt das Antikische, um das Christliche darzustellen – weltlichen Stolz kleidet sie in die Attitüde der Demut, und wenn sie scheinbar alles um Gottes willen tut, so tut sie es in Wahrheit doch alles um der Menschen willen. Sie greift mit Lust immer nach der Darstellung dramatisch zugespitzter Szenen, aber sie will zu gleicher Zeit nur das Zuständliche geben – mit Hilfe von Stoffen der Lebensverneinung malt sie, in jeder Linie, in jeder Gewandfalte, die Lebensbejahung – sie malt die Bewegtheit und will die ornamentale Ruhe – sie will seelisch ergreifen und fühlt sich selbst nicht ergriffen, sie kultiviert die dekorative Linie und will zugleich das rein Malerische, sie will immer und unter allen Umständen das beruhigt Schöne geben und greift immer wieder doch zu Darstellungen des Gräßlichen. Sie will alles immer zugleich, sie fürchtet die Beschränkung. Während sie aber das ganze Leben bis in seine Tiefen zu fühlen und auszuschöpfen scheint, ist ihr im Grunde alles gleichgültig bis auf den Genuß des Lebens, bis auf die Freude am schönen Schein. Diese Kunstkonvention ist aufs höchste ehrgeizig, aber sie bleibt dabei immer weltlich. Sie empfängt die Formen nicht aus der Hand, aus dem Herzen der für ein Höchstes verblutenden Künstler, sondern sie bildet die Formelemente in halb unpersönlicher Weise eklektizistisch, kompilierend, sie von einer größeren Vergangenheit ableitend, um sie den Künstlern dann darzureichen, wie der Meister den Lehrling in Handgriffen und Fertigkeiten unterrichtet. Während diese Konvention die höchste individuelle Freiheit zu verbürgen scheint, ist sie, bis auf einen verhältnismäßig kleinen Rest nur, lern- und lehrbar, und entkleidet sie den Gestalter des höchsten Persönlichkeitsgefühls. Es ist

eine Konvention, die dem Künstler die Arbeit leichter macht, die ihn darum fröhlich und unternehmend werden läßt, die es ihm aber auch zu leicht macht und ihn dadurch zu einem Leben im genialen Schein verführt. Nicht zufällig sind unter den Renaissancekünstlern die großen Grübler, die titanischen Naturen selten, nicht zufällig ist die Epoche der Renaissance reicher als irgendeine andere an sorgenlos glücklichen Künstlern – was eigentlich eine contradictio in adjecto ist. Diese Konvention nimmt den Künstlern die nützliche Last der freiwilligen Verantwortung von den Schultern. Der ungeheure Sieg der Kunstkonvention der Renaissancemalerei spricht sich vor allem darin aus, daß es in ihr den Dilettantismus nicht gibt; dafür gibt es aber auch nur wenig wahre Originalität. Originell ist wieder nur die Konvention als Ganzes, soweit eine Konvention es eben sein kann. Die Gleichmäßigkeit des Könnens, die Höhe des Handwerklichen, die allgemeine Beherrschung des Kunstkanons: das zwingt zur Ehrfurcht; doch sind die Künstler von diesen Vorzügen dann auch so benommen, daß sie nicht mehr naiv sein können. Die Renaissancemalerei hat geniale Schauspieler erzogen, die das Publikum im Parkett wohl fortreißen, die aber selbst nur an ihre Rollen, nicht an das Stück und seine poetische Mystik glauben. Ich höre auf, da sonst überhaupt kein Ende zu finden ist. Was ließe sich nicht allein über das konventionelle Madonnenmotiv sagen, über die konventionellen Gestalten ihr zur Seite, über die Konvention des Thrones, auf dem sie sitzt, über die konventionelle Gestaltung der Engel und Putten, der Säulen, der Landschaftsausblicke, der anbetenden Gebärden, der Spruchbänder und Kostüme. Nicht ohne Ursache finden die Kunsthistoriker von dieser systemvollen Malerei nicht fort. In fast jedem Bild lassen sich die konventionellen Teile nachweisen, das konventionelle Ganze und die Konvention eines immer erneuerten, sehr bedeutenden Naturstudiums zeichnerisch plastischer Art.

Denke ich nun an Tizian und seine Wirkung auf mich in der Akademie, so kann ich von dieser allgemeinen Konvention un-



34. TIZIAN, FIGUR DER JUNGFRAU AUS DEM TEMPELGANG MARIÄ
AKADEMIE

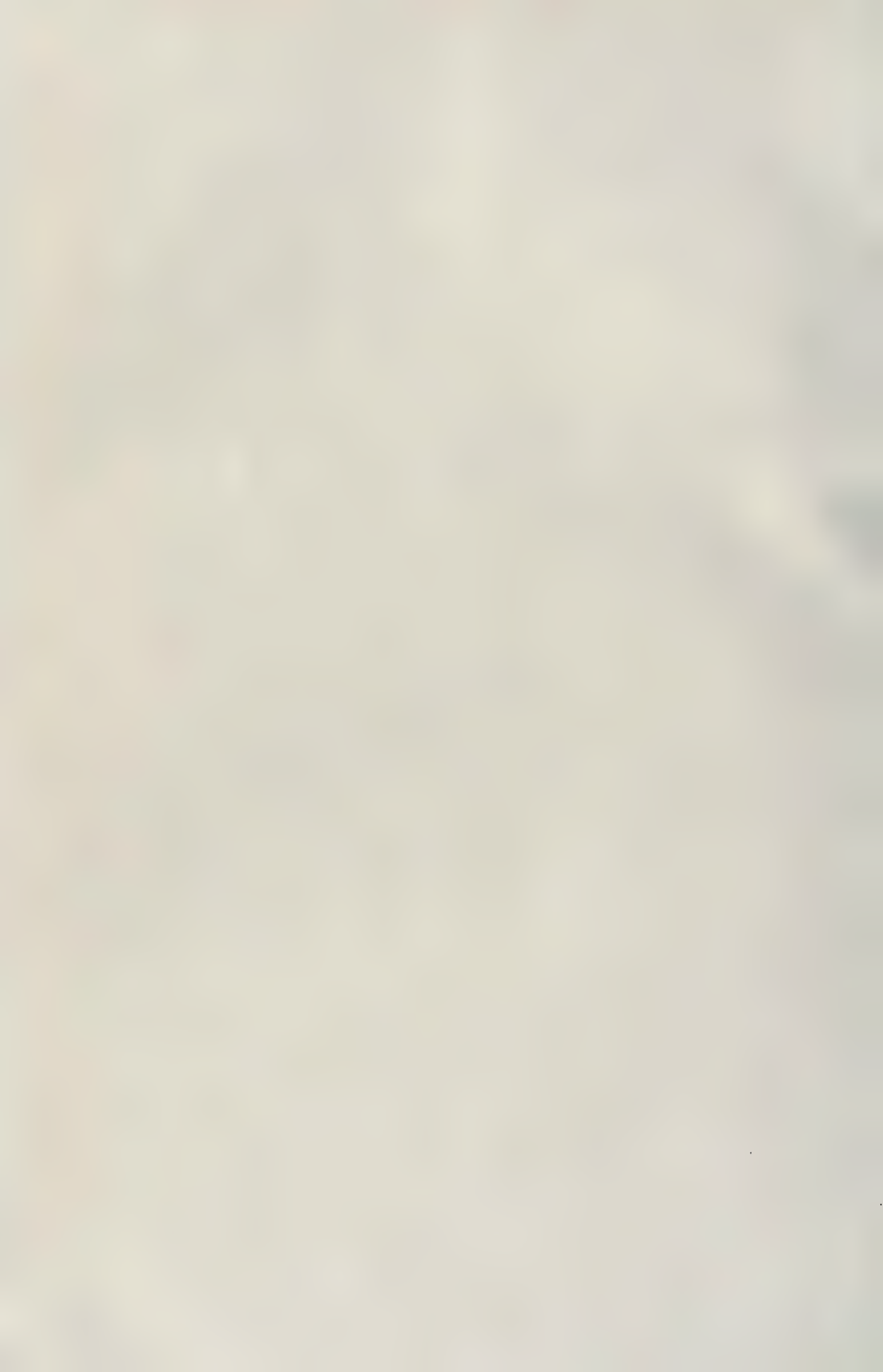


möglich absehen. Ich kann nicht einen Augenblick vergessen, daß er ganz ein Gewächs des künstlerischen Tropenmilieus ist, das venezianische Renaissance heißt. Es ist natürlich nicht zu verkennen, daß Tizian kraft seiner individuellen Fähigkeiten die Konventionen mächtig erweitert, daß er das noch Starre gelockert und geschmeidigt, das noch Unlebendige belebt, das Gewohnheitsmäßige mit persönlichem Temperament erfüllt, daß er diese ganze reiche Konvention mit Hilfe seiner Riesenkonstitution vollständig verdaut hat. Aber er hat nirgends an den Grundlagen dieser Konvention gerüttelt, hat ihren Dualismus gar nicht empfunden, hat das Kompromiß darin gar nicht gefühlt. Er hat die Konvention fortgeführt und sie in gewisser Weise persönlich gemacht – aber er hat es im prästabilierten Sinne dieser Konvention getan. Er hat sich nicht gegen die Lüge in der Renaissance empört, sondern hat die Lüge zu solchen Herrlichkeiten erhoben, daß sie in Augenblicken bei ihm wie göttliche Wahrheit aussieht. Er ist wie ein Tragöde, der jede Empfindung spielen kann, alles musterhaft, fehlerlos, zum Beifall zwingend – aber es bleibt Spiel. Er ist – wo er nicht als Porträtist hervortritt, oder wo er sich nicht einmal malerisch vergißt und gehen läßt – das Gegenteil von einem Holländer, das Gegenteil von Rembrandt etwa. Wenigstens hier in Venedig, in der Akademie. In Paris, im Louvre, erschien er mir anders, tiefer, menschlicher. Ich will darum auf Florenz warten und in mir keine endgültige Entscheidung treffen. Das aber hindert nicht, daß ich die Wirkung der hiesigen Bilder mir rückhaltlos konstatiere. Was ich in diesen Meisterbildern vermisse, ist die große Keuschheit, ist das Opfer, ist die Selbstverschwendung und die Hingerissenheit. Bei Stoffen doch, die alles dieses fordern. Die historische Erklärung, warum Tizians Bilder sind wie sie sind, ist natürlich leicht. Aber ich will ja nicht historisch erklären; es handelt sich vielmehr um die höchsten Dinge der Menschheit und folglich auch des Lebens. Ich mußte vor der „Himmelfahrt“ und den andern Hauptbildern daran denken, daß in dem Berliner Selbstbildnis Tizians neben all der

geistigen Patrizierhoheit ein Zug ist, der die Freundschaft mit dem schlimmen Aretino erklärt. Ein Aretinozug. Mit diesem Zug um den Mund und im Herzen aber sollte ein Maler nicht Himmelfahrten malen, an die er nicht glaubt, nicht glauben kann, sondern lieber Dirnenszenen, so herrlich wie Vermeer es getan hat. Wie Rubens und Jordaens es zu tun wagten. Wie ist Rembrandt doch groß, wie ist in all seinen Werken sein Herzblut, wie erlebt er seine Kunst! Die gen Himmel fahrende Maria Tizians spielt ihre Verklärung so gut, daß die Duse sich verstecken muß. Aber man denkt an die Duse. Man denkt auch an Makart vor diesem Meisterwerk; es ist, neben vielen anderen, im Samen Tizians der schwache späte Dekorationsmaler schon enthalten. Ein glänzendes Theater. Welch ein Schwung, welch ein Feuer der Linie, welch dunkelnde Harmonie des Kolorits und der Komposition! welch eine Ordnung im Gewoge der Engel, in der wühlenden Ekstase der Apostel! welch eine Betonung des Momentanen bei dem groß Ruhenden des Ganzen! Wer müßte nicht bewundernd vor so viel Meisterschaft stehen! Doch warum bei alledem so kalt, ja so uninteressiert im tiefen Sinn? Warum steht man vor dem Werk wie vor einem Bild etwa van Dycks? Warum mag man vor der Arbeit dieses glänzenden Künstlers an Giotto nicht erinnert werden? Weil kein Urgefühl in diesen herrlich sich schwingenden Linien klingt, weil es eine „Komposition" ist, weil darin die Formelemente der Renaissance aufs kräftigste und edelste wohl konzentriert sind, weil die resumierende Phantasie wohl ungeheuer ist, die „Wichtigkeit vor Gott" aber nur gering. Weil Tizian sich als ein Genie des Sekundären erweist, so daß ein beschränktes Talent nur des Primären ihm überlegen erscheint. Eine Bestätigung hierfür bringt der „Tempelbesuch der Maria". Von diesem großen Bild ist dasselbe zu sagen, von der kalten, hochmütigen, mit erstaunlichem Kunstverstand gemeisterten Pracht, die der guten Malerei und der repräsentativen Freskenwirkung wegen gesucht ist – nur von der in den Mittelpunkt auf die Treppe gestellten kleinen und ärmlich rührenden Gestalt der Maria gilt es nicht. In



35. TINTORETTO, CHRISTUS DAS VOLK SPEISEND
SCUOLA DI S. ROCCO



dieser Gestalt bricht eine starke Menschlichkeit und Ursprünglichkeit durch – und siehe da, gleich ist auch die ergreifende Form da. Das ewige Kind Gottes verrät sich mit diesem einen Laut und tritt für einen Augenblick hinter dem vornehmen „Malerfürsten" hervor. Ebenso rauscht in dem Meisterkonventionalismus des letzten Werkes, der „Beweinung Christi", ein Element ursprünglichen Lebens mächtig auf. Tintoretto kündigt sich an; eine Riesenvitalität äußert sich in orphischen Urlauten. Doch dringt dieses wahrhaft Große in der Gesamtheit der Bilder nicht durch. Der Egoismus des Genusses ist immer wieder da. Es fehlt der Mut zum Grotesken. Tizian will „regieren und zugleich genießen". Er ist nur in Momenten faustisch.

Es ist in der Akademie wie ein Aufatmen, wenn man in den Saal der Zeichnungen gelangt. Als Zeichner sind die Maler alle aufrichtig und ursprünglich. In ihren kleinen Zeichenblättern ist oft mehr Größe und Monumentalität als in den umfangreichsten Gemälden. Es ist eine moderne Monumentalität darin, nicht die Monumentalität des Formats und des Ornaments, sondern des Ausdrucks. Poussin fügt dort der italienischen Renaissance eine neue Note hinzu; Guido Reni sogar wächst in einer Landschaft zur Höhe Rembrandts hinauf, Leonardos Gewandstudien und Schlachtenskizzen gehen in ihrer Bewegung über Rubens noch hinaus, Raffaels Zeichnungen lassen einen Blick tun in wahre Meisterschaft, und Blätter Michelangelos bereiten auf größere Dinge ahnungsvoll vor.

Veronese ist mir fast lieber als Tizian, weil die Welt weniger aus ihm macht, weil er sich mehr als das gibt, was er ist: als ein zauberhaft kultivierter Dekorateur, als ein Maler des schönen Scheins, der festlichen Lebensfreude, des anmutig zeremoniellen Lebensgenusses, als ein Maler von Gastmählern, galanten mythologischen Legenden, Plafond-Allegorien und Verherrlichungen des Staates. Er prätendiert nicht so sehr wie Tizian für bedeutend, heilig und geistig gehalten zu werden. Freilich wirkt er nur auf den Augenblick. Ist man von seinen Bildern fortgegangen, so

denkt man kaum noch an ihn. Er ist weniger ein Maler von Kirchen als vielmehr von Speisesälen. Aber die Renaissance hat die Kirchen ja oft wie Speisesäle zu behandeln beliebt. Im Dogenpalast, an Decken und Wänden, sollte man denken, würde Veronese ganz am Platze sein; aber er wirkt dann doch besser im Museum. In ganz Venedig wirkt keines seiner Bilder so gut wie das große Hochzeitsbild im Pariser Louvresaal. In den Decken- und Wandbildern ertrinken die feinen, ja die zuweilen wahrhaft modernen Werte seiner Malerei; die brutal schönen Gesimse, Rahmen und das goldene Ornamentgewoge drücken die Bilder zu reinen Dekorationsmalereien herunter. In den Museen freilich sind die großen, für eine architektonische Umgebung gedachten Bilder dann wieder auch zu leer. Sie sind nicht Fresko- und auch nicht Tafelmalereien; sie leiten die moderne Museumskunst ein. Veronese ist so recht wie ein Kavalier der Malerei; er ist der Fresko-Lyriker des 16. Jahrhunderts. Seine Malerei ist blond und verführerisch. Doch darf man sinnliche Vertiefungen von ihr nicht erwarten; in ihr schreitet eine wunderschöne Verflachung der Malkunst vielmehr weiter und weiter fort. Es ist in ihr schon viel von der stolzen Bravour Tiepolos. Eine höfische Kunst aber voller Gutmütigkeit. Oft leer, zuweilen heiter, immer repräsentativ. Dazwischen einige überraschende „Richtigkeiten" des Tons. Wenn die Konventionen der Renaissancemalerei bei Veronese verwandelt erscheinen, so ist es nur, weil seine Malerei sie zu mißachten beginnt, weil sie sich verflüchtigen. Veronese übt die Malerei fast nur noch wie eine edle, erstaunlich entwickelte Gymnastik. Er hat in Venedig eine solche Menge von Bildern und in so großen Dimensionen gemalt, daß gar nicht alles erlebt sein kann, daß diese Kunst professionell werden mußte. Aber über seinem Handwerksgenie liegt ein Charme, dem man sich nicht entziehen kann, weil die Bilder nur den Anspruch von Ornamenten machen.

In dieser Weise genießt man das wie in weicher Sinnlichkeit schwimmende Bild des Raubes der Europa, in dem vier Etappen der Legendenhandlung zugleich mit raumbeherrschender Kunst auf die



36. TINTORETTO, KREUZTRAGUNG
SCUOLA DI S. ROCCO



Fläche gebracht sind und in dem das Zeitliche in dieser Weise mit heiterem Arabeskenesprit zu etwas Räumlichem gemacht worden ist. So wirkt vor allem auch ein rein allegorisches Repräsentationsbild wie die Glorie Venedigs oder das berühmte Gastmahl im Hause Levis, ein würdiges Gegenstück des Louvrebildes, wenn auch luftloser und grauer im Gesamtton. Ein Werk von besonderer Schönheit ist die „Verkündigung". Es ist sehr geistreich komponiert, dergestalt, daß die Figuren rechts und links angeordnet sind, die Mitte aber frei bleibt. Ein schöner blonder Gesamtklang ist in dieser Arbeit und eine reiche malerische Lebendigkeit, die andeutet, was dieses große Talent hätte leisten können, wenn es in einem anderen Kulturmilieu geschaffen hätte. Wenn irgendwo, so kann man von Veronese sagen, daß weniger mehr gewesen wäre.

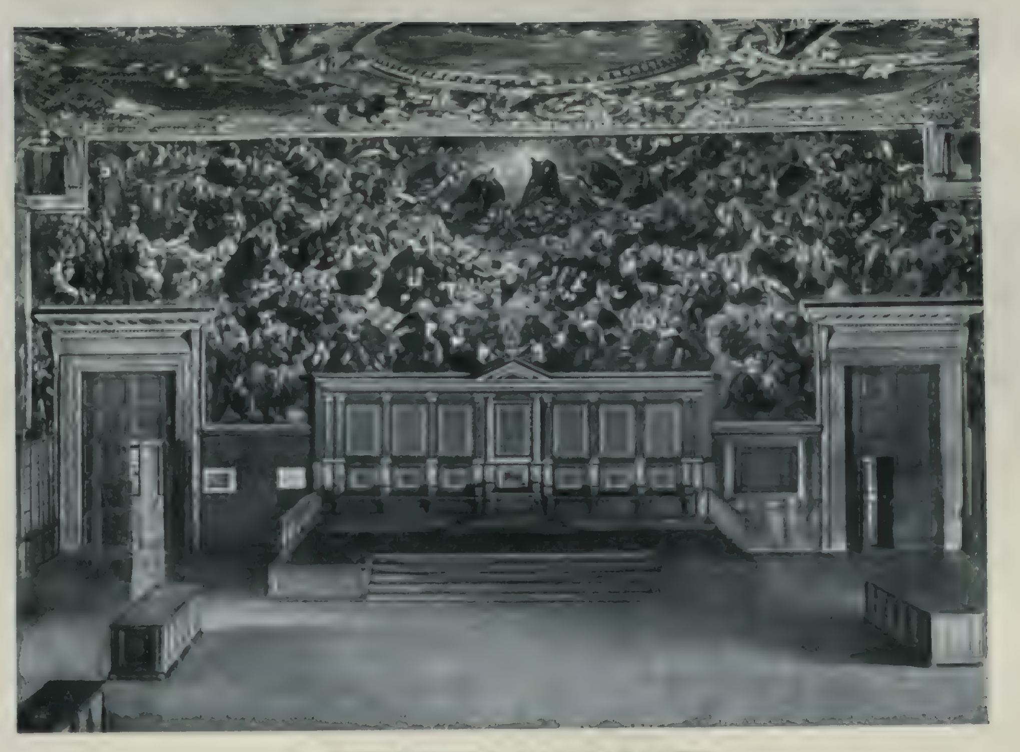
Es gibt der Bilder unendlich viele in Venedig. Was habe ich in diesen Tagen nicht alles gesehen: Gentile Bellinis Aufzüge, Giovanni Bellinis innig zierliche Madonnen, die die Kunst noch auf guten Wegen zeigen, Lorenzo Lottos Bildnisse und Legendenbilder, Tiepolos dekorative Allegorien, Palmas blühende Heiligendarstellungen – vor allem sein Werk in S. Maria Formosa – Mantegnas frische und streng pikante Kunst, Carpaccios geistreich genaue Chronikenblätter und all die andern Meister mit ihren Werken in Kirchen, Palästen und Museen. Es ist kaum einer unter ihnen, den man nicht mit dem Hute in der Hand bewundern müßte, doch auch – wenn ich Giovanni Bellini ein wenig ausnehme – keiner, der mir das Herz hätte schneller schlagen machen oder dessen Gestaltungen ich mächtig in mir nachwirken fühle. Keiner bis auf einen!

Dieser eine ist das Erlebnis innerhalb der venezianischen Malerei. Es ist Tintoretto.

Mit einem höheren Recht führt er den Namen Robusti, als sei es ein Beiname der bewundernden Nachwelt. Er ist wirklich ein Kräftiger. Er allein von allen seinen großen Genossen stemmt sich gegen die Konvention, kämpft als eigensinnig wollendes Individuum mit dem dehnungsfähigen Kanon der Renaissancemalerei,

und er allein erobert, halb getragen vom Genie der Zeit, halb die Entwicklung mit seinem Riesentemperament in eine andere Richtung zwingend, dem reichen Besitz der Epoche Neuland hinzu. Mitten in der Renaissance stehend, ragt sein Talent in die neue Zeit hinein. Es weist seine Anschauung zu den spanischen Meistern hinüber, über diesen Umweg mündet seine Malerei im Impressionismus aus, um weiter darüber hinaus noch mit manchem Fingerzeig in die Zukunft zu weisen. Es heißt von ihm tadelnd in den meisten Kunstgeschichten, er sei dem Barock verfallen, seine Malerei leite den Verfall überhaupt ein. Darin aber besteht eben seine Größe. Denn was in diesem Fall Barock heißt, das ist in Wahrheit jenes, man möchte sagen nordisch tiefsinnige Element der Gotik, das im Barock wieder aufleben sollte. Gotik, das will in diesem Fall sagen: Ursprünglichkeit, Gefühlskraft, die Lust an der Ausdrucksfülle, die Inbrunst der gestaltenden Einbildungskraft und angeborene Größe, die Dinge zu sehen. Die barocke Gotik Tintorettos ist antiklassizistisch; sie sucht nicht die Ruhe des Genusses, sondern den Sturm.

Tintoretto ist keineswegs ein Vollkommener. Er ist zwiespältiger als alle seine Genossen; während er in einem Werk das Höchste streift, sinkt er in einem andern zu einer leeren Dekorationslust hinab. Ja, in demselben Bilde steht oft hart neben dem Mystiker der Form, der schematisch arbeitende Routinier, der mehr Aufträge annahm, als er bewältigen konnte. Zuweilen gestaltet er wie im Fluge, wie in der Inspiration das Unvergeßliche; zuweilen ist es aber auch, als hätte der Furor des Pinsels ihn in der Gewalt. Alles ist bei ihm übertrieben, gehäuft. Er überbietet die Fülle der Renaissance, in seiner Kunst überschlägt sich die Entwicklung. Er wagt den Sprung von der massig üppigen Harmonieseligkeit zum charakteristisch Grotesken. Er nimmt alles Pathos der Renaissance mit sich hinüber in das neue Reich, aber es steht nun hinter diesem Pathos ein vulkanischer Mensch, geschmeidig wie eine stählerne Feder, von einer Schnellkraft der Konzeption, von einer Glut der Lebensimpression, daß ein neuer



37. TINTORETTO, DAS PARADIES

DOGENPALAST



Stil entsteht. Eine ungeheure, eine fast hysterische Bewegtheit ist auf den riesigen Bildflächen – aber in dieser Bewegtheit ist von neuem wieder das verloren gegangene Geheimnis. Die große Naivität eines Menschen, der zugleich primitiv und überkultiviert ist, bricht hervor. Tiepolo ist neben ihm ein knabenhafter Zärtling, Veronese feminin und Tizian frostig. Und doch sind alle drei auch wieder in Tintoretto enthalten. Aber auch Signorellis Männlichkeit ist in ihm und Mantegnas grazile Herbigkeit. Und die Frauengestalten vieler Mittelgründe sind vom rokokohaften Reiz der Botticelli-Linien umspielt. Eine fabelhaft wirkende Persönlichkeit, in der animalische Urkraft und Roheit edel geworden erscheinen. Es ist nicht leicht, lange mit ihm zu leben. Denn es gibt von ihm, außer den Porträts, fast kein rundes Meisterwerk, während in allen Bildern doch das Meisterhafte und Unerwartete ist. Im ersten Augenblick jedoch drückt seine Fülle und Kraft zu Boden. Ein Mensch, der sich nur im Großen wohlgefühlt hat und im gewitterhaft Bewegten, der wie ein Verschwender mit den konventionellen Werten haust und in dem die Antike sich mit der Gotik berührt. Gegenüber allen andern Venezianern ist er originell im guten Wortsinne. Er idealisiert und apotheosiert nicht das Leben, sondern peitscht es zu höchsten Steigerungen empor. Seine Lebensmystik ist zwar immer noch renaissancehaft repräsentativ – aber sie ist auch vom Stamme Rembrandts. Durch seine dramatisch bewegten Schilderungen wehen Schicksalsstürme, seine Menschen tragieren nicht, sondern glühen von innen heraus. In seiner Bravour schluchzt und stöhnt ein Heldenwille. Ein plebejischer Heroenwille – doch das gerade gibt diesem Barock das Kraterhafte.

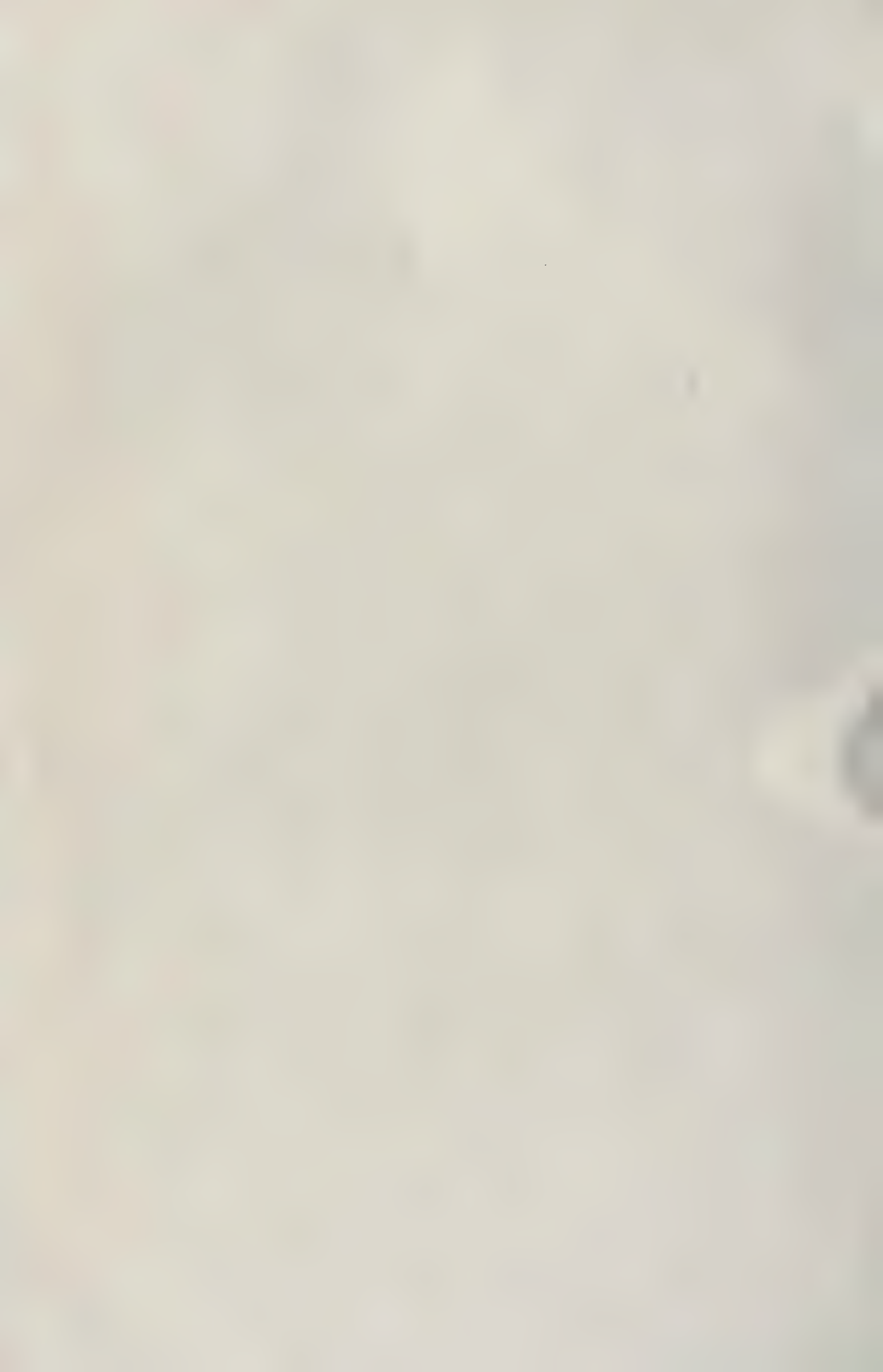
Tintoretto hatte beide Arten von Phantasie: die auf den Stoff gerichtete, die die biblischen Situationen mit einer nie gesehenen Dramatik durchdrang, und die malerische Phantasie, die ganz von der visionär gesteigerten Anschauung ausgeht. In seiner Malerei ist ein ewiger titanischer Kampf von Stoff und Form, von Idee und Gestaltung, von Linie und Farbe. In ihm will sich die

Renaissance selbst überwinden: ihr genialer Schwindel ist in seiner Kunst und ein Höheres, das die Renaissance verließ, als sie von den Zielen Giottos abschwenkte, um andern Wegen zu folgen. Eine merkwürdige, seltene Persönlichkeit steht hinter allen Bildern. Ein Kraftmensch mit weitem Gewissen und jede Minute doch faustischer Sorge voll. Einer, der ein eisernes Studium hinter sich hatte, der rasend schnell malen konnte, der ruhmdürstig war bis zum Fanatismus und dessen ernster Stolz immer aufs Riesenhafte zielte. Ein Stammvater der großen Temperamente der Malerei, der Rubens- und Delacroix-Naturen, ganz und gar ein Inspirierter. Das spürt man in jedem Bild fast, ja in jedem Pinselstrich. Zum erstenmal in Venedigs Malerei darf man von einem gestaltenden Pinselstrich sprechen, von einer künstlerischen Handschrift. Auch dadurch spricht Tintoretto so unmittelbar zum Lebenden. Es grollt in seinen Werken etwas von unserm Leid, von unserer Sehnsucht, von unserm Wollen; es spiegelt sich in seinem Übermaß unsere Lust und unser Schmerz; wir sehen auf der Bühne seiner Kunst – denn viel Theater ist auch in ihr – das Passionsspiel unseres geweiteten Lebens sich abrollen.

Tintoretto macht die Scuola di S. Rocco zur bedeutendsten Gemäldegalerie Venedigs; er stellt sich im Dogenpalast und in der Akademie in den Mittelpunkt des Interesses. Im „Heiligen Markus“ bricht aus einer veredelten makartischen Dekorationsmäßigkeit ein Schwung des Temperaments hervor, daß der Tanz der Linien den Betrachter in seinen Strudel hineinzuziehen scheint. Die „Adultera“ ist ein Werk jener Übersteigerungsmacht der Linien und der Schattenkraft der Farbe, die Greco charakterisiert, die „Kreuzigung“ hat die Gewalt der großen niederländischen Primitiven; sie bildet ein Farbenmosaik von verwirrender Pracht und Ausdrücklichkeit. Besonders in den Hintergründen, wo Linie und Farbe um die Herrschaft streiten, fast wie im kleinen bei van Gogh, und wo die Pikanterie der Verteilung eines suggestiv wirkenden Rot ohnegleichen ist. Das merkwürdigste Bild Tintorettos ist das Riesengemälde „Das Paradies“ im Dogenpalast. Die fast un-



38. PALAZZO FARSETTI UND PALAZZO LOREDAN AM CANALE GRANDE



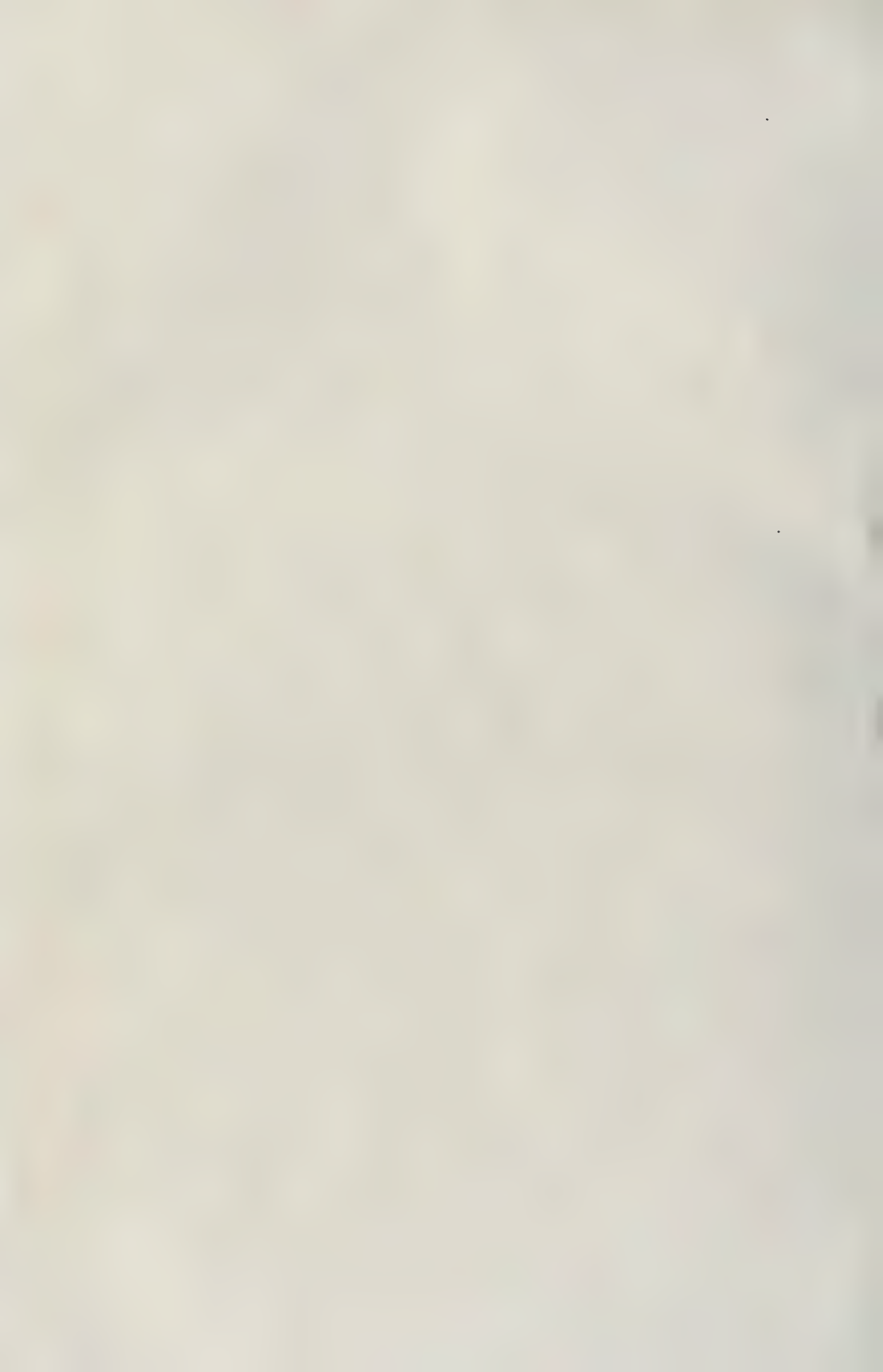
mögliche Aufgabe ist unübertrefflich gelöst. Jesus und Maria sind oben in den Mittelpunkt gestellt; im übrigen ist der mit Hunderten von Köpfen und schwebenden oder auf Wolken gelagerten Gestalten gefüllte Raum durchaus als Tapete behandelt. Es gibt da gewissermaßen ein Grundmuster von blau gekleideten Engeln und darüber ein mehr zeichnendes Muster von dunklen Gestalten. Die ganze riesige blaurote Masse, der nur der dumme „gesunde Menschenverstand" vorwerfen kann, die Gestalten könnten sich auf so engem Raum nicht regen, ist in verschiedenen Ringen und Kreissegmenten unauffällig um den Mittelpunkt gruppiert. Der Gesamteindruck ist der von etwas Wolkenhaftem und Überirdischem, das Bild ist unauffällig wie ein Gobelin und doch voller Herrlichkeiten. Es hat in seiner Art wohl nicht seinesgleichen, und niemand konnte es so bezwingen wie Robusti. Den ganzen Tintoretto, mit allen Höhen und Tiefen, hat man dann in der Scuola di S. Rocco. Mit allen Bergen und Tälern und mit allen den fernhinweisenden Horizonten. Man verläßt die Scuola, als hätte man in einer Vision ein Stück Weltgeschichte erlebt. Man fühlt sich bezwungen, vergewaltigt, hin und her gerissen und ist dankbar dafür. Dankbar, daß man nach all der Harmonieseligkeit der Renaissancewelt endlich einmal in jenes Chaos untertauchen konnte, von dem Nietzsche sagt, daß es allein einen tanzenden Stern gebären könne. Tintorettos Kunst ist so ein tanzender Stern. Sie stammt aus einem Urquell. Wie sich neben ihr die Kunst des Caravaggio und sogar des Porträtisten Domenichino zu einer eigenen Bedeutung emporhebt, wie sie hinüber nach Spanien und Frankreich und vorwärts ins Jahrhundert des Impressionismus weist, so weist sie auch wieder zurück zu jener geheimnisvollen Kunst, die in den Räumen von San Marco zu uns spricht.

Es sind nicht so sehr, wie man glauben möchte, die Renaissancefassaden, die dem Großen Kanal den Charakter geben, es sind vielmehr die bürgerlichen Fassaden der gotischen Bauperiode und

die Bauten mit deutlichem orientalisch-byzantinischen Einschlag. Diese Häuser sind unscheinbarer, sie drängen sich nicht einzeln als Individuen hervor, sie wirken fast wie Reihenhäuser. Ihre verblichene und verwitterte Farbigkeit bringt in die Stadtbilder am Canale Grande jenes charakteristisch rötlich-gelbgraue und bräunliche Kolorit, das in der Wasserluft so sehr an die Niederlande denken läßt. Daß diese frühen Palastbauten organisch erscheinen, kann man nicht sagen. Sie wirken in dieser merkwürdigen Stadt ebenso seltsam wie die Renaissancepaläste, ebenso künstlich schön und fremdartig geistreich. Man spürt noch heute das von fern Herbeigetragene der Stilelemente. Sieht man sich aber in die Fensterordnungen dieser gotisch-byzantinischen Fassaden, in die Formenwelt der Loggien, Spitzbogen, Balkongeländer, schmalen Säulen, Kreuzblumenornamente und Dachzierate hinein, so hat man doch sehr reiche Genüsse. Es gewinnt dann das Tempo einer solchen Fassade etwas Zwingendes, ohne doch heftig hervorzutreten. Die Mitte dieser Häuser wird in der Regel betont durch eine viele schmale und hohe Fenster eng nebeneinander und übereinander anordnende Fenstergruppe. Hinter diesen Fenstern liegen, in zwei, zuweilen auch in drei Stockwerken, die großen Säle des Hauses. Rechts und links davon lösen einzelne, zu kleinen Gemächern gehörende Fenster dieses Mittelmotiv nach den Seiten hin auf. Zuweilen treten die Fensterkomplexe der Mittelsäle aber auch in das Haus zurück, und es bildet sich eine von Säulen getragene, mit Maßwerk verzierte und von einem Geländer kunstvoll abgeschlossene Loggia. Im Erdgeschoß öffnet sich das Haus in der Mitte zu einer Säulenvorhalle, es führt der Haupteingang zu einer großen Diele, die einst dem Warenverkehr der Handelsherren ähnlich gedient haben mag, wie es die tiefen Dielen der hanseatischen Häuser im Norden taten. Der Typus dieser Patrizierhäuser erinnert unmittelbar an die Fassaden, die man in Verona, Padua und vor allem in Vicenza, das heißt also in den einst von Venedig unterworfenen Städten sieht.



39. DAS URTEIL SALOMOS
SKULPTUR ÜBER EINEM ECKPFEILER DES DOGENPALASTES



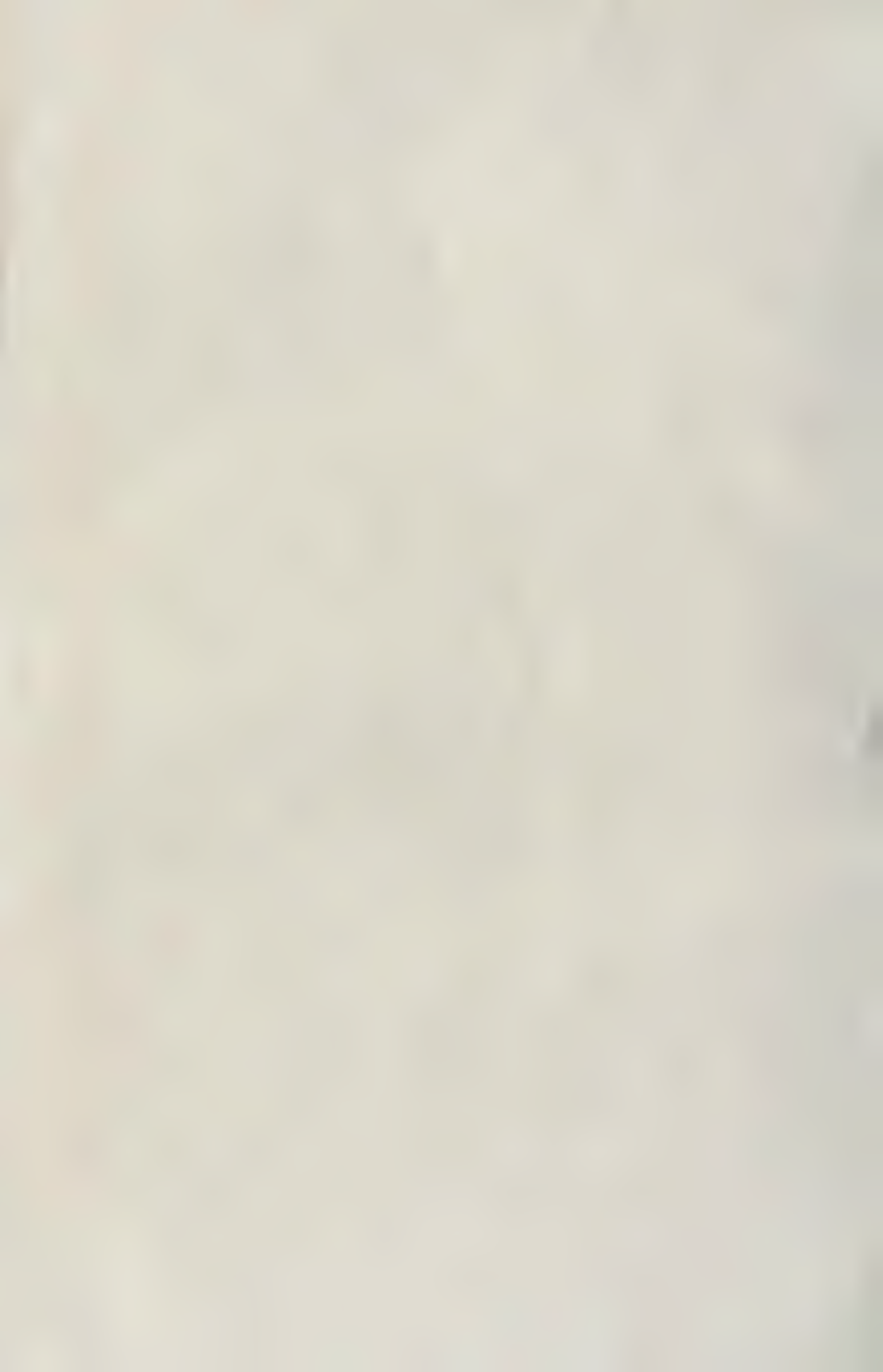
Die Bauten dieser Art gipfeln in dem alten Teil des Dogenpalastes, von dem sie mehr oder weniger unmittelbar abgeleitet erscheinen. Dieser orientalisch-gotische Palast selbst ist ein mehr merkwürdiges als überzeugendes Bauwerk. Es wirkt am meisten von seiten seiner historischen Bedeutung und durch seine außerordentliche Originalität und Kühnheit. Es ist als Bauwerk ein Paradox. Dadurch nämlich, daß das Gesetz der Statik in ihm auf den Kopf gestellt erscheint, insofern, als das Gewicht einer fast gefängnisartig geschlossenen und durch die gelbe Farbe des quadratischen Diagonalmusters noch stark betonte Masse auf einer in zwei Geschossen übereinandergebauten, leichten und zierlich durchbrochenen Säulen- und Spitzenbogenordnung lastet. Es erscheinen die unteren Säulen denn auch ganz in den Boden hineingedrückt. Die Masse des Gebäudes, die durch die beiden reich ornamentierten Fensterumrahmungen in der Mitte der beiden Fronten gegen die Lagunen und gegen die Piazzetta nicht leichter erscheint, wirkt wie ein schönes, buntbeschupptes, böses Riesentier, das schwer über die Erde kriecht. Es ist etwas Unheimliches in dem Bauwerk, bei aller farbigen und formalen Heiterkeit. Es ist die Stimmung von Karneval und Inquisition zugleich darin, von okzidentaler Bewegtheit und trägem orientalischen Fatalismus. Gepackt wird der Betrachter erst im Näherkommen, wenn er unter den Bogengängen dahinwandelt und den Reichtum der Kapitäle auf sich wirken läßt, oder wenn er die gotischen Reliefskulpturen an den drei Ecken des Gebäudes: den weinseligen Noah, Adam und Eva und das Urteil Salomos betrachtet. Dann geht einem eine bekannte Kunstwelt in neuen Formen auf. Man fühlt sich heimatlich berührt und spürt den tiefen Atem einer vom Ursprünglichen mächtig lebenden Empfindung. Man sinnt einmal mehr dem Rätsel nach, daß, von diesen Kunstleistungen und von Giotto ausgehend, die italienische Kunst so allgemein den Weg zur Oberflächenkultur nehmen konnte. Der Kampf des germanischen Formprinzipes mit dem romanischen wird wie in einem Schulexempel offenbar; es siegt der Geist der orienta-

lisch-nordischen Gotik in diesen vereinzelten Skulpturen des Dogenpalastes vollständig über den ungeheuren Reichtum der Renaissance ringsumher. Es siegt das romantisch willkürlich Scheinende über die bewußte klassizistische Harmonie um der ihm innewohnenden ursprünglichen Ausdrucksgewalt willen. Aus der grotesken Primitivität dieser Eckskulpturen und der Kapitälornamente springt dem Betrachter jener Funke brennend entgegen, den man in Italien sucht vom Augenblick ab, wo man den Fuß auf seinen Boden setzt.

Doch ist diese gotische Innerlichkeit nur wie ein Nebenton dessen, was dann, wie in einem großen Rausch, in der Markuskirche erlebt wird. Fast scheints ein Wunder. So von weitem, aus derTiefe des Platzes gesehen, ist – wie schon gesagt – die Kirche des heiligen Markus, das Palladium Venedigs, seinem Ursprung nach nur ein phantastisch wirkungsloses, unerfreulich buntes, unsolide wirkendes moscheenartiges Gebäude. Je mehr man sich ihm aber nähert, desto verwirrender wird die Pracht. Nicht die äußere dekorative Pracht, sondern die Pracht der unerhörtesten Erfindung, der verschwenderischen Anhäufung kostbarer, ganz persönlich erscheinender und doch überpersönlicher Formen. Tritt man so nahe, daß die häßlichen Kuppeln dem Auge verschwinden, so beginnt ein Erlebnis, das den Empfindenden so leicht nicht wieder verläßt. Es streben in herrlicher Materialfülle Hunderte antiker Marmorsäulen empor, es schwingen sich herrliche Bogen darüber, es ziehen reiche Galerien horizontal dahin, es wächst aus dem Spitzbogen ein phantastisch edles Rankenwerk, auf dem geflügelte Engel zur Höhe eines Heiligen emporbeten, so stolz und frei, daß man die süßliche Schaumonumentalität der späten Renaissancefresken darunter ganz aus dem Auge verliert; es kommen einem auf Säulensockeln die vier antiken Bronzepferde mit mächtig schreitendem Huf entgegen, und es schwingen sich in die hell besonnten, stark schattenden Ornamente der Friese über den breit gewölbten Portalen mit dem regenbogenfarbigen Glanz ihres Gefieders die Tauben des Markus-



40. S. MARCO. DETAIL DES NÖRDLICHEN PORTALS



platzes, so daß man das Lebendige vom Steinernen gar nicht mehr unterscheiden kann und die Tiere ganz natürlich zu einem Teil des groß dahinfließenden Ornamentes werden. Dieses ist der Überfluß des gotischen Geistes, seine phantastische Überfülle, seine Formekstase und sein brünstiges Sichausgeben, dieses ist dem germanischen Kunstsinn verwandt, der lieber mit einem Wurf sein Alles, sein Höchstes gibt, als daß er seine Fähigkeiten organisiert und klug über die Jahrhunderte verteilt. Doch kommt hier zu der Romantik des nordischen Sehnsuchtsmenschen, des blonden, blauäugigen Phantasten noch die schwarzäugige Mystik des orientalischen Geistes. Wie wird einem erst, wenn man ins Atrium tritt, wenn man die Pracht der Kapitäle erblickt, von denen keins ist wie das andere und die alle doch eine große Einheit bilden, an der viele Jahre und viele Menschen verschiedener Art gebildet haben, die alle eines Geistes waren. Es ist, als träte man in einen Wald. Endlich eine Kunst, in der Geheimnis ist und Unendlichkeit, nach all den Endlichkeiten der Renaissance.

Aber das alles erweist sich nur als ein Vorspiel gegenüber den Eindrücken, die einen erwarten, wenn man das Innere betritt. Von außen lassen die wirren Kuppeln ein kleinlich verzetteltes Inneres erwarten, und es kommt einem statt dessen eine unerhörte Raumpracht entgegen, gehoben vom edlen farbigen Marmormaterial der Wände und von der betörend gleißenden Pracht der Goldgrundmosaiken, die alle Wölbungen und Decken überziehen und die die Empfindung gewaltsam in eine ganz neue Kunstsphäre hinüberreißen.

Es war Sonntagmorgen, als wir den Dom zuerst betraten. Es strömten die Menschen vom hellen Markusplatz in Scharen in die Dämmerungen der vom hundertfach reflektierten Kerzenlicht erhellten Hallen hinein. Es war Hochamt, und wie in einem vollen Strahl kam uns der alte Kirchengesang eines unsichtbaren Männerchors entgegen. Vor dem Hauptaltar zelebrierten die Priester, Chorknaben schwangen die Weihrauchbecken, im Chor-

gestühl gähnten lange Reihen von Priestern in ehrwürdigen Talaren, die Fremden standen überall halb frech, halb verlegen umher, auf dem unsagbar schön gemusterten Mosaikfußboden, der von den Jahrhunderten wie in Wellen emporgehoben und hinabgesenkt worden ist, knieten in ihrer Volkstracht Scharen von Männern und Frauen, trinkgeldlüsterne und Almosen sammelnde Kirchendiener gingen hin und wieder durch die leise bewegte Menge – und hinten an einem Nebenaltar reckte sich eine Sechzehnjährige auf die Fußspitzen, um mit einer Hingebung und Liebe, die einem das Wasser in die Augen treiben konnte, ein Heiligenbild zu küssen, just so, als küsse sie zum erstenmal voll Andacht den Mund eines Mannes. Es war ein Ineinander von Kunst und Leben, das überwältigte. Die Musik, die Mosaiken, der Raum, der Weihrauch, die Menschen – die ganze stilisierte Wirklichkeit, das Unheilige im Heiligen, das Heilige im Unheiligen, das Anbetungswürdige im Götzendienstartigen: das alles war in seiner Art wie ein Extrakt von Welt und Leben. Wieder war es zu fühlen: der Katholizismus ist nicht zu töten, bevor nicht das noch Stärkere kommt. Denn in ihm hat der Ärmste teil am Höchsten, was es gibt.

Es kann nicht unnatürlich sein, daß ich vor der kostbaren Primitivität der Mosaiken empfunden habe, was ich vor Tizians Bildern nicht empfinden konnte. Nicht ohne Ursache sind die Mosaiken der Markuskirche durch die Materialverwendung schon für ewige Dauer bestimmt. Sie haben auch ewige Dauer durch ihren geistig-seelischen Gehalt. Nicht um der heiligen Legenden willen, die sie darstellen. Was kümmern uns die; aber um ihrer tiefen, einfältigen Allmenschlichkeit willen, um ihrer naiven Klassik, ihrer erhabenen Überpersönlichkeit willen. Giotto sogar, der große Mensch, verblaßt neben der Ausdrucksgewalt dieser im einzelnen oft lächerlichen, unfähigen Mosaiken. Das kommt: sie helfen in ihrer Gesamtheit den Raum wölben, einen idealen Raum, in dem die ganze Welt eingeschlossen erscheint. Sie sind in allen ihren Linien architektonisch. Aber nicht nur, weil sie ornamen-

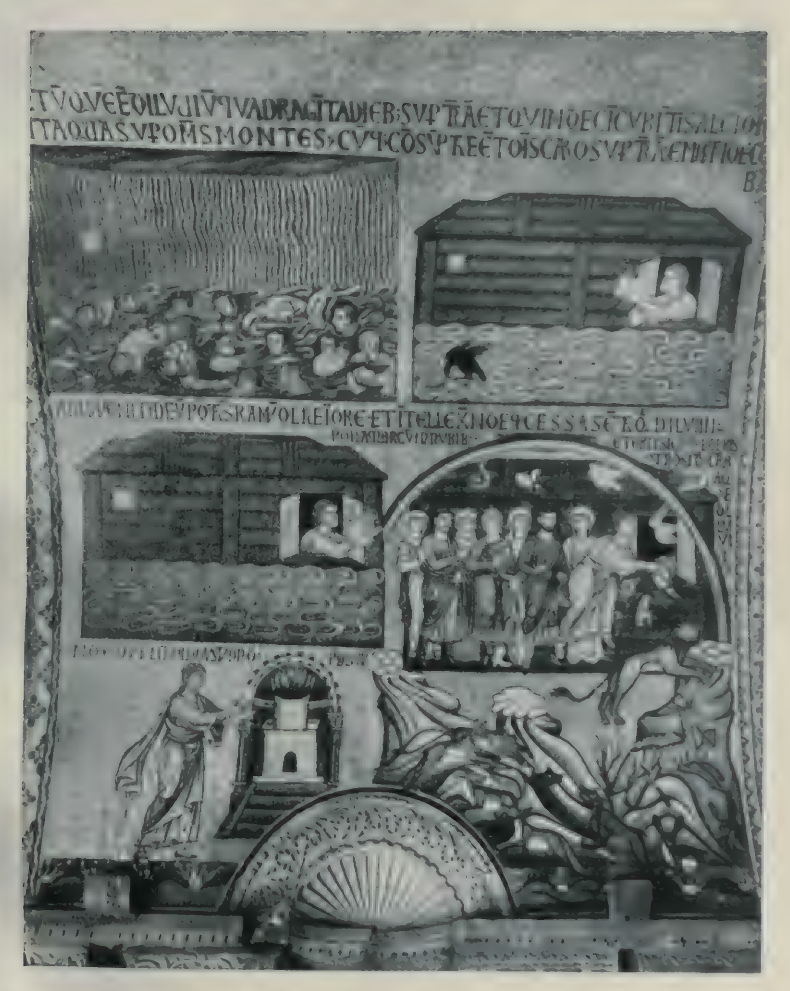


41. S. MARCO. INNERES

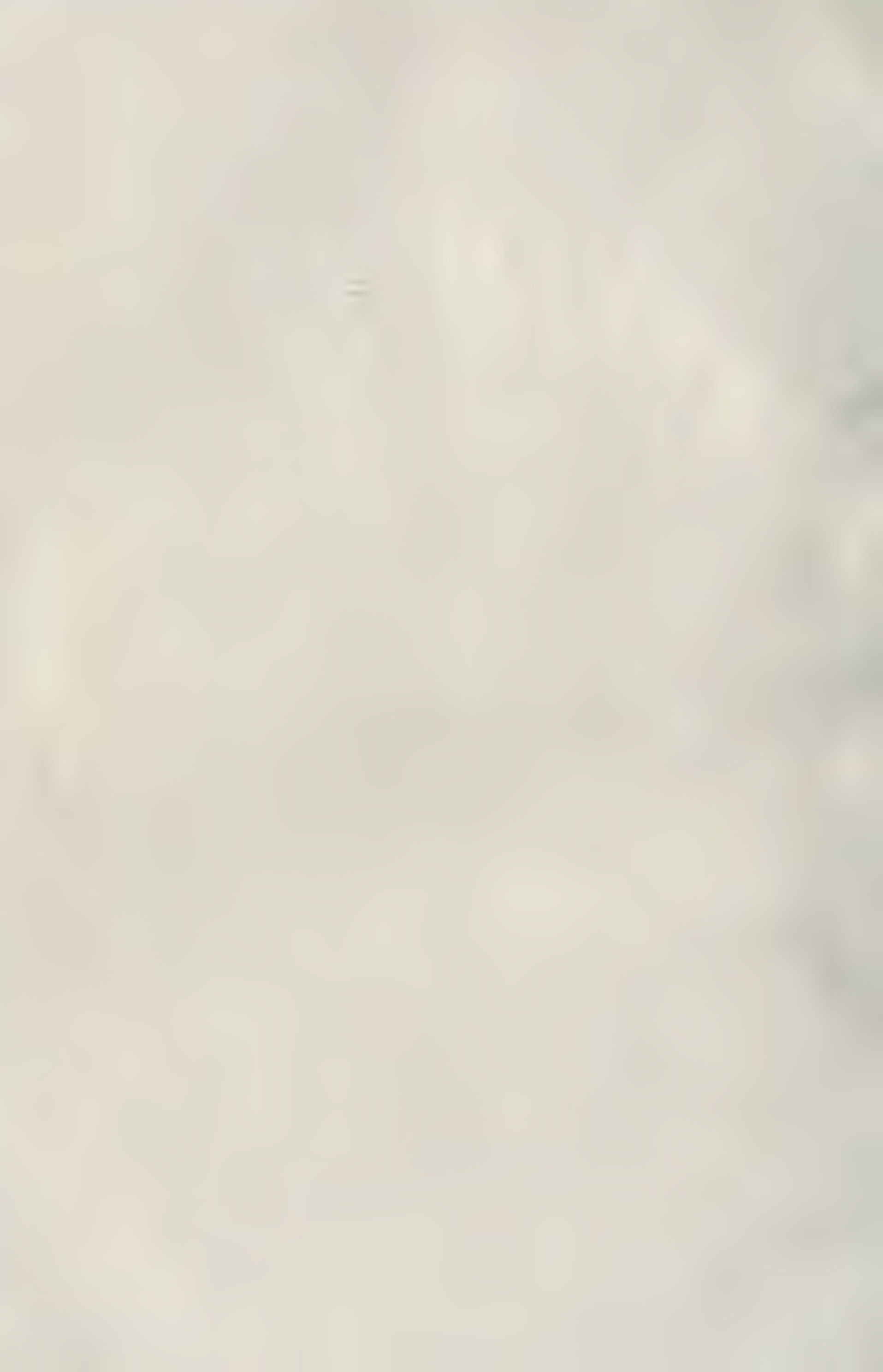


tal dekorativ den Gesamteindruck steigern helfen, weil sie Arabesken des Raumes sind, sondern weil sie in sich selbst auch eine ewig nachschwingende dramatisch-lyrische Architekturwirkung haben, weil sie überpersönlich sind. Es ist die große Anonymität dieser byzantinisch-christlichen Bildungen, was so ergreift, die Lebensgewalt in ihnen und der Geist der Herrschaft darin. Mit riesigem Nachdruck steigt das Problem in einem auf, wie sich Kunst und Religion zueinander verhalten. Es zeigt sich, daß das Religiöse, welches das Individuum nicht kennt, solange es noch der Ausdruck eines seelischen Bedürfnisses großer Gemeinschaften ist, wie von selbst in der Kunst die grandios erscheinende Linie findet und festhält, daß es die monumentalen Wirkungen erschafft und stabilisiert, die an innerer Wahrheit und zwingender Kraft in aller Ewigkeit nicht verlieren. Hier ist eine ganz abstrakte Kunst – und wie viel Naturunmittelbarkeit ist doch darin; hier ist Starrheit und Methode, und wie glitzert in der Erfindung doch der differenzierteste Geist: hier ist ein kindliches, ja oft ein fast albernes Nichtkönnen – und wie ist doch die Meisterschaft der Antike, von griechischen Arbeitern festgehalten, in diese Kunst hineingerettet worden! Wie ist alles Typus und Moment zugleich! Wie sprechen die Gruppen, wie singt die Linie, wie dröhnt die Komposition, wie flammt die ganze Leidensgeschichte in einer übermenschlichen Apotheose auf! Was die einzelnen Menschen draußen für das Leben als Ganzes sind, das sind die einzelnen Gestalten hier für den Raum. Der Raum lebt und bebt in diesem herrlichen Dom in sich selbst. Trotzdem keine deutliche Gesimsgliederung da ist, trotzdem sich die Kuppeln verwirrend fast wölben und die Verbindungsschiffe unübersichtlich dahinziehen, ordnet sich in diesem goldenen Irrgarten der Raum so, daß er wie ein Gesang empfunden wird. Der venezianische Wille zum Prunk ist hier noch fromm und sachlich. Im kleinsten Detail ist der Sinn des Ganzen; und die Fülle des Ganzen hat die Schlichtheit eines einzigen Motivs. Nirgend ist die materielle Illusion der Renaissance

erstrebt; aus der Abstraktion geht ein Herrschaftswille hervor, dem man sich heute noch beugt. Nirgend drängt sich das Individuum dreist vor das Auge. In der Gesamtheit der Mosaiken ist eine göttliche Roheit, das ganze Leben ist darin, das Drohende und die Gewitterschwüle, seine Grazie und Heiterkeit, sein ruhiger Ernst und seine wilde Verzerrtheit. Und nirgends ist etwas Sentimentales. In der Linienkraft, in den Linienzartheiten, in dem mächtigen Parallelismus der Gesten und in der gruppenhaften Formenhäufung: überall wird das tiefere Formengefühl der Heutigen intim berührt; ja, es gewinnen diese Mosaiken stellenweis eine faszinierende Modernität. Die Heiligengeschichten, Bibellegenden, Taufdarstellungen, die Schilderungen von Christus, Maria, den Engeln und den Aposteln oder von der Schöpfungsgeschichte werden kaum gesehen: das Auge ist nur beschäftigt, die Mystik der Einzelformen der Mystik des Ganzen zu verbinden. Es sind die erhabenen Hieroglyphen dieser Mosaiken, was die in allen Farben brennenden Glasfenster unserer gotischen Kathedralen sind. Sie machen den Raum unwirklich, nachdem sie ihn erst geschaffen haben, sie machen den Raum unendlich und zugleich fest eingeengt. Eine romanisch-lombardische, goldschmiedhafte Kunst hat sich zu etwas Ungeheurem ausgedehnt, weil der Anlaß, der Zweck groß und würdig war, weil die Ruhmsucht ein höheres Ziel noch hatte als das der weltlichen Selbstgerechtigkeit. Es ist gleichgültig, ob man kleine Füllungen mit plastischem Rankenwerk betrachtet, unscheinbare geometrische Mosaikmuster an Wand und Fußboden, oder ob man nach Murano hinüberfährt und dort in der Apsisnische der Kirche S. Maria e Donato die fürbittende Mutter Gottes in ihrem dunkelblauen Gewande stillerhaben vor goldenem Himmel schweben sieht, wie eine höhere Kunsterscheinung, die aus dem Dunkel der Geschichte wie ein Geheimnis hervortritt: immer ist es dieselbe naive Genialität, dieselbe Empfindungsreinheit und Erfindungskraft, dieselbe sachliche Phantasie und fromme erhabene Romantik. San Marco ist ein Gipfel, ein Äußerstes. Es repräsentiert diese Kirche einen

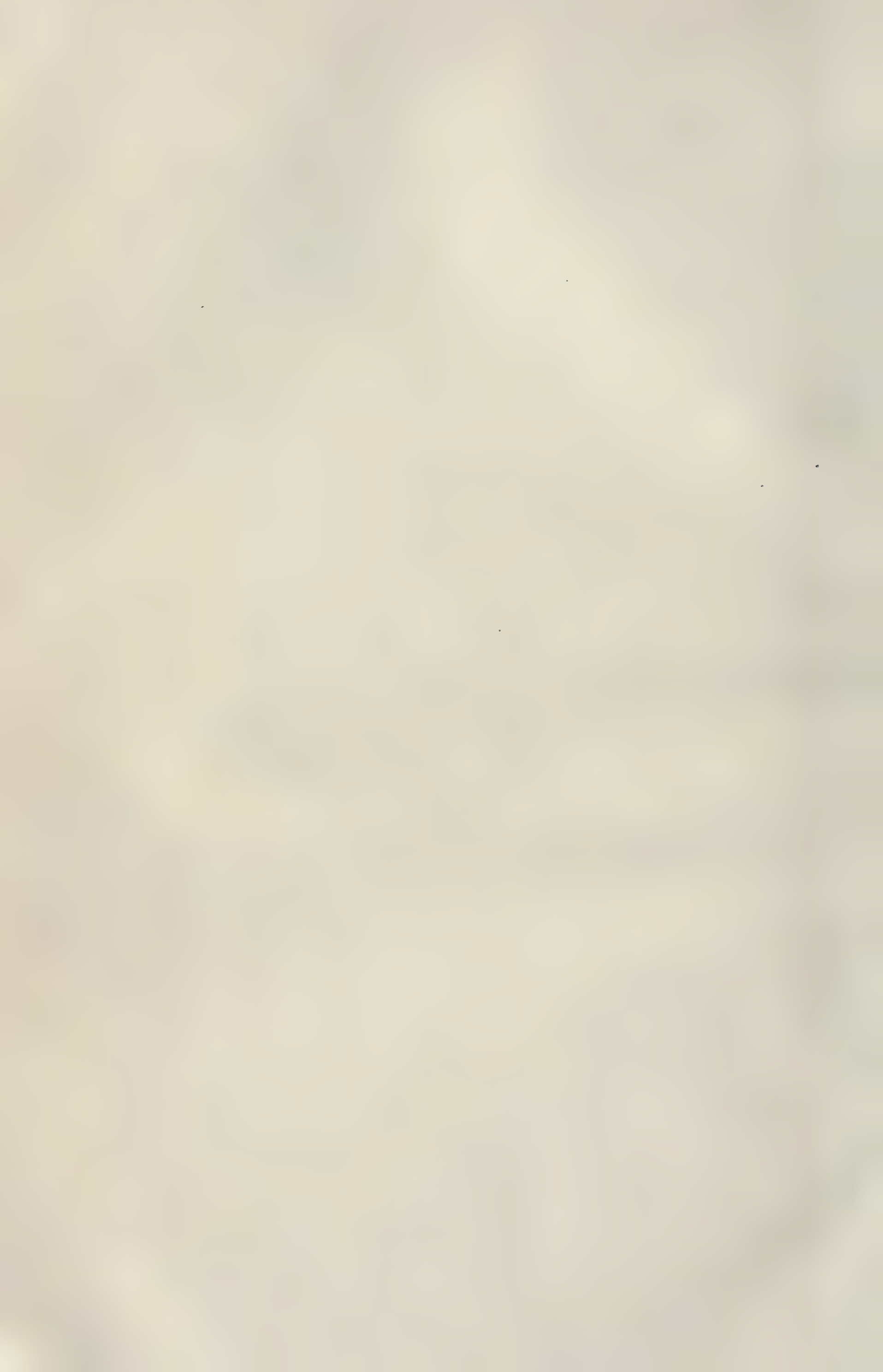


42. S. MARCO. MOSAIKEN



Kunststil, der nicht dauern konnte. Aber wenn die dann folgende Renaissance auch historisch notwendig gewesen ist – wer könnte das Gegenteil sagen! – so hat der Heutige nichtsdestoweniger sein höchstes Erlebnis gegenüber der großen Prunkeinfalt der byzantinisch-gotischen Romantik. Denn in dieser Romantik steckt der Keim einer neuen Klassizität. Wenn uns dereinst ein „neuer Stil" geboren werden sollte, so wird er in einem Punkte sicher auch aus der goldenen Dämmerpracht von San Marco hervorgehen.

---



# RAVENNA

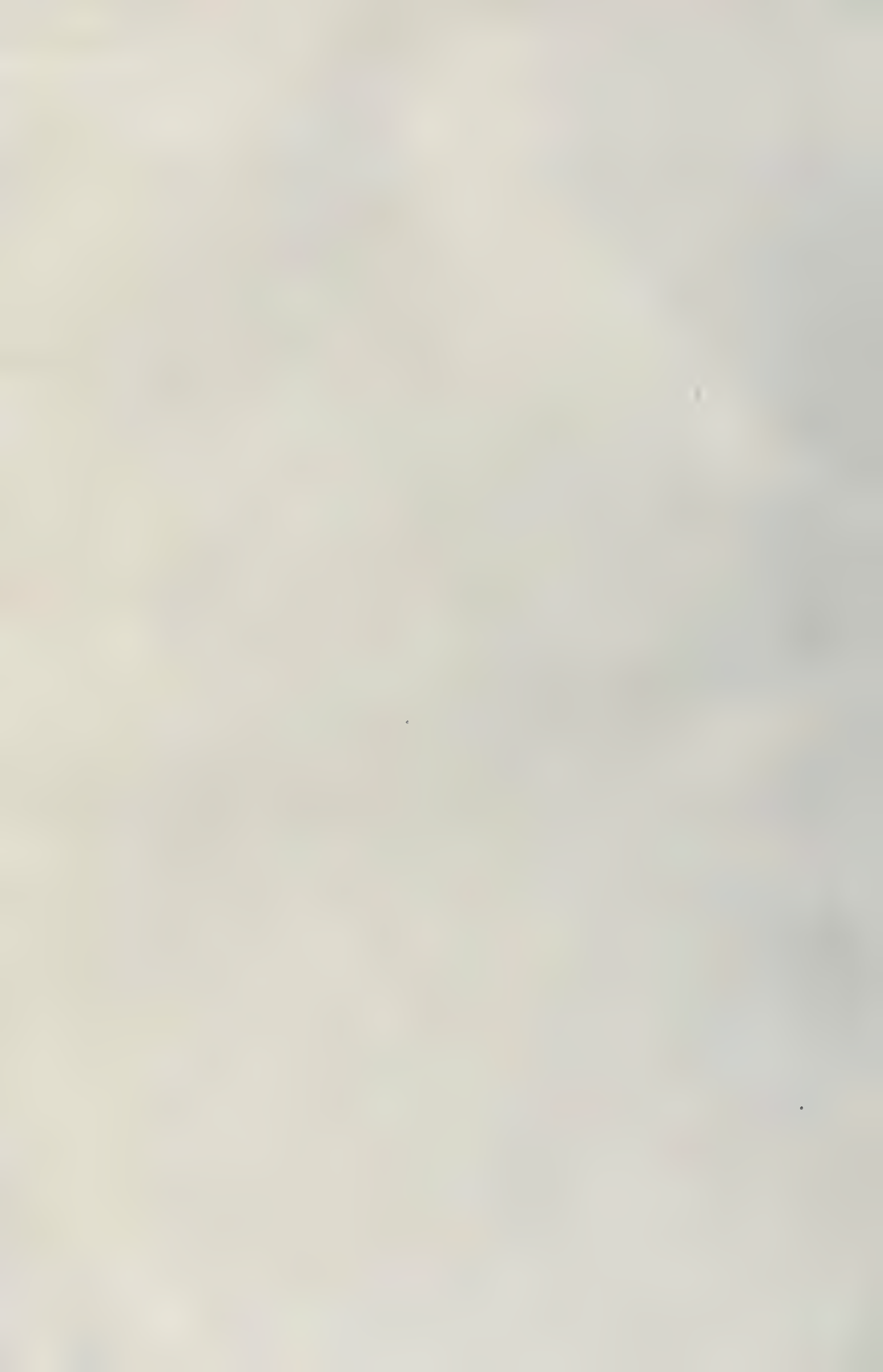


ICH kann mit dem, was ich letzthin über die Markuskirche notiert habe, nur gleich fortfahren. Ravenna: das ist ja die Welt der frühchristlichen Mosaiken. Darüber hinaus bleibt kaum ein anderes Interesse. Ravenna ist keine Renaissancestadt. Wie es heute noch abseits liegt von den großen Eisenbahnrouten, so lag es von je abseits vom italienisch-römischen Leben. Es wird berichtet, daß die einst viel bedeutendere Stadt unmittelbar am Meer gelegen hätte und daß auch sie dadurch ihre natürlichen Kulturverbindungen über See gesucht hätte – im Orient. Früher noch als Venedig. Jedenfalls erklingt in Ravenna ein Motiv, das ich nirgends schon vernommen habe als nur in der Markuskirche und in Murano. Es bietet sich ein höchst wundersames Schauspiel dar. Was man in der Markuskirche und zum Teil in der Dogenpalastfassade sieht, diese ganze geniale byzantinisch-romanisch-nordische Stilmischung, kann man, wenn von aller Schulsystematik abgesehen wird, und wenn man das große, darin zutage tretende Lebensgefühl benennen will, als Gotik bezeichnen. Das heißt: die Stimmung der Markuskirche entspricht im Ensemble – nicht in den Einzelformen – etwa dem, was wir in unsern gotischen Domen empfinden; unsere nordische Gotik ist ja auch aus diesem, vom Orient so reich gedüngten Boden in der Folge machtvoll emporgewachsen. Gotischer Geist ist in den herrlichen Skulpturen des Dogenpalastes, in den Zieraten und Kapitälen der Domfassade von S. Marco, in den byzantinischen Mosaiken und in dem Raumgefühl des Inneren, trotzdem es sich in Venedig um eine Zentralkirche handelt und in unsern gotischen Domen um Hallenkirchen. Nun bedarf es keines Beweises, daß die frühen Mosaiken des fünften und sechsten Jahrhunderts, die man in Ravenna kennen lernt, durchaus die Mosaiken von S. Marco einleiten, und daß die Beispiele in Venedig nur eine natürliche Entwicklung desselben Stils darstellen. Und andererseits geht einem in Ravenna, angesichts der Mosaikenwirkungen des Baptisteriums oder der Kirche S. Vitale, anschaulich und gefühlsmäßig, nicht intellektuell begrifflich, die Gewißheit auf, daß diese Kunst unmittelbar aus der Antike stammt.

Wahrscheinlich aus der römischen Antike, wenn auch auf vielleicht seltsamen Wegen. Form für Form scheint aus der Antike gelöst und in einer neuen Weise zur Anwendung gelangt. Ich kenne die pompejanischen Malereien nicht anders als aus Reproduktionen, aber ich habe mehr als einmal in den Kirchen Ravennas an sie denken müssen. Auch beweisen uns ja die Kunstforscher täglich die entschiedene Abhängigkeit dieser Mosaiken vom Altrömischen. Da die römische Antike nun aber mit der griechischen eng verschwistert ist, so tut sich einem hier ein Schauspiel auf, worauf man nie gehofft hatte. Wir haben uns zu denken gewöhnt, die Antike und die Gotik als zwei durch nichts verbundene primäre Stile anzusehen, als das südländische und das nordländische Formenprinzip, die jedes nur für sich selbst da sind. Und nun wölbt sich dem Auge – ich sage dem Auge, nicht dem Begriff – plötzlich eine schillernd bunte Brücke von dem einen Ufer zum andern. Antike und Gotik sind nicht länger unverbunden. Ein schmaler, aber ununterbrochener Pfad führt aus der klassischen Zeit zum Mittelalter. Er führt von Pompeji und Rom, wie es scheint, nach Ravenna, nach Konstantinopel und über die alte Handelsstraße, über die Kreuzfahrerstraße zurück, über Venedig durch die Lombardei nach Nordfrankreich und Deutschland. Das Fremdartigste wird vereinigt. Es erweist sich nicht nur – diese Schlußfolgerung drängt sich auf – daß viel Antikisches in der Gotik ist; das wußten wir ja schon, das hatten uns die Skulpturen im Naumburger Dom und vieles andere bereits gelehrt. Nein, es zeigt sich auch, daß in der Antike schon eine heimliche, ja vielleicht eine offenbare Gotik gewesen ist. Eine geheimnisvolle Romantik, eine heimliche Überfülle der Abstraktion. Es ist deutlich, daß in der Antike beides gewesen sein muß: der „Klassizismus" und die Romantik der frühchristlichen Kunst. Es zeigt sich, daß die Antike etwas anderes sein muß, als was die antikisierenden Künstler der Renaissance in ihren Variationen vermuten lassen, daß das Klassische der alten Zeit mit dem Klassizismus der Nachgeborenen nur in einigen Punkten zusammenhängen kann.

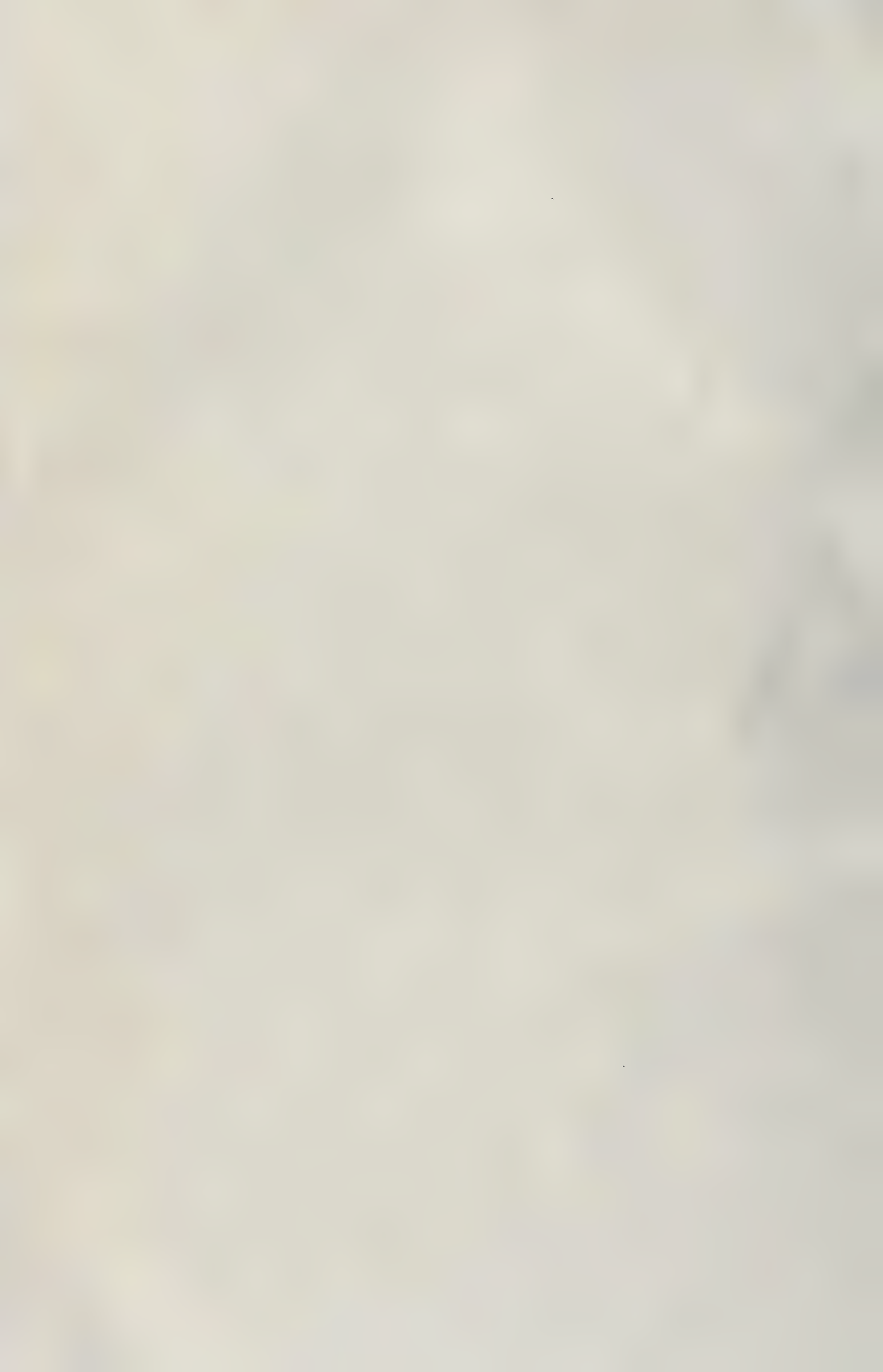


43. RAVENNA, DAS INNERE DES BAPTISTERIUMS





44. MOSAIKEN IN S. VITALE



Eines ist einem in Ravenna zuerst sehr überraschend: die Unscheinbarkeit der altchristlichen Architektur. Ich gestehe, daß ich etwas düster Großes erwartet hatte, etwas, das durch ziegelsteinerne Monumentalität ergreift. In Wahrheit sind die alten Bauten, die vor allem in Frage kommen: das Baptisterium, S. Vitale, das Mausoleum der Galla Placida und S. Apollinare nuovo kleine oder kaum mittelgroße Gebäude, die mehr für den Kunstforscher als für den künstlerisch Beteiligten von Interesse sind. Groß und erhaben werden diese Gebäude erst, wenn man ins Innere tritt. Es ist dann ähnlich wie bei der Markuskirche. Hier erkennt man nun gleich den Wandel der Gesinnung gegenüber der Antike: die Christen verlegten den Schmuck, der bis dahin, unter den Cäsaren, verschwenderisch nach außen gewirkt hatte, nach innen, ebenso wie sie die Bedeutung des Lebens nach innen verlegten. Man hat es durchaus mit einer Tendenz zu tun. Selbst wenn man annimmt, daß die Kirchen und Kapellen in ihrem Äußeren einst weniger kahl gewesen sind als heute. Diese Tendenz ist aber geeignet, die Mystik dieser frühchristlichen Kunst nur noch zu erhöhen. Es war jedesmal wieder ein fast überwältigendes Erlebnis, wenn wir einen dieser kleinen Zentralbauten, das Baptisterium, das Mausoleum der Galla Placida oder die alte Basilika S. Apollinare nuovo betraten. Jedesmal wieder traf die flimmernd bunte Pracht der Mosaiken und ihre raumschaffende Eigenschaft mit neuer Kraft. Nicht um des Reichtums der Wirkung willen steht man betroffen da, sondern um des tief geheimnisvollen Lebens willen, das in diesem Reichtum ist. Um der frommen Inbrunst willen, die in den von Gold überstrahlten Gesteinsfarben glüht, um der kühnen Großheit willen, womit die Menschen in ihren primitiven Schilderungen sich selbst und ihre Hingabe dargestellt haben.

Am schönsten sind die frühesten Mosaiken, die des Baptisteriums und des Mausoleums der Kaiserin Galla Placida, die aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts stammen. Es gibt da im Baptisterium in den Zwickeln der unteren Rundbogen in

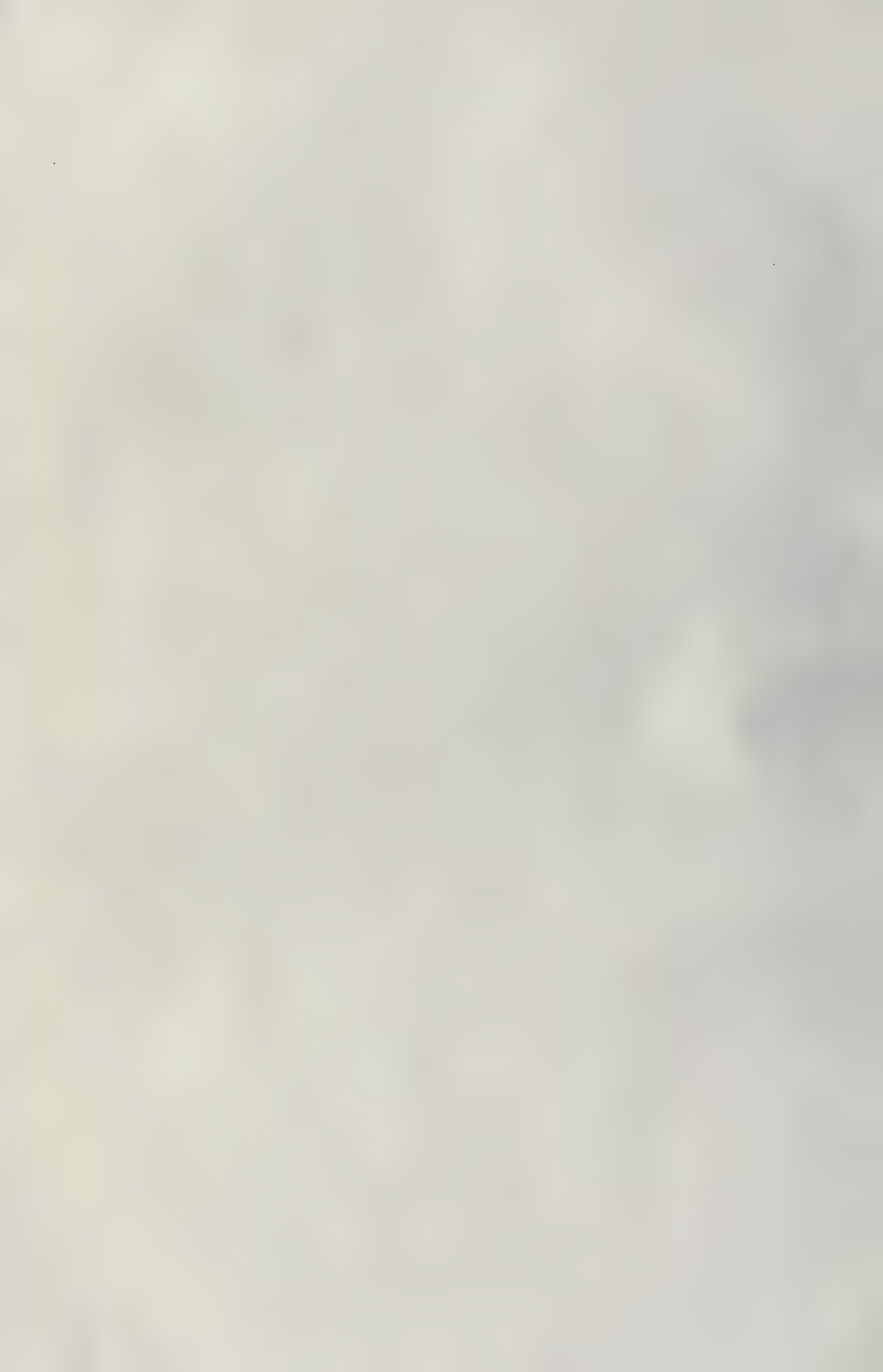
breiten Spiralen sich aufrollende Akanthusornamente, golden auf dunkelblauem Grund, die ein Medaillon einschließen, in dem eine Heiligenfigur abkonterfeit ist. Von diesen herrlichen römischen Arabesken findet man gar nicht wieder fort. Es schreiten oben im Kuppelrund die Apostelgestalten in rhythmischer Anordnung mit kleinen Köpfen und herrlich fallenden Gewändern einher, und es ist wie eine Melodie ohne Ende. Mit reicher Diskretion bringt das Gold die Motive an Decke und Wand zusammen, indem es farbige Lichter herüber und hinüber wirft. Wieder spürt man die raumweitende Kraft der Mosaikmalerei, denn die an sich kleine Kirche dehnt sich aus, als sei der Raum lebendig. Das Material verliert all seine dekorative Selbstherrlichkeit, es verliert alles brutal Materielle, weil der Sinn, der sich seiner bedient hat, in jedem Augenblick aufs Immaterielle gerichtet war. Es war eine wundersame halbe Stunde in diesem einfachen Raum. Die Tür stand offen, der Frühlingswind wehte herein, und irgendwo tremolierte eine Flöte.

Nicht minder ergreifend ist die kleine Kapelle im erzbischöflichen Palast nebenan mit den vielen in Kreise komponierten Porträtköpfen. Es unterscheidet sich das Interesse für diese Mosaiken scharf von dem nur historischen Interesse, das man den ebenfalls vorhandenen klassischen Resten, ja sogar dem erstaunlichen Elfenbeinstuhl des Erzbischofs Maximian entgegenbringt. Man wird unmittelbar in den Geist dieser Inkrustationskunst hineingezogen. Eine starke römische Charakterisierungsfähigkeit klingt in den Köpfen nach. Man denkt an das Unmittelbarste und Stärkste, was in unseren Tagen an Ausdruck geschaffen wird. Man unterliegt jener Mystik, die darin besteht, daß das Ganze überirdisch und unwirklich erscheint, daß im einzelnen aber überall nicht nur Naturwahrheit zutage tritt, sondern auch eine rücksichtslose, harte, ja grausame Aufrichtigkeit, die nicht in einer Linie sentimental ist.

Bei der Wanderung zum Mausoleum der Galla Placida und weiter dann zu S. Apollinare nuovo lernt man die innere und

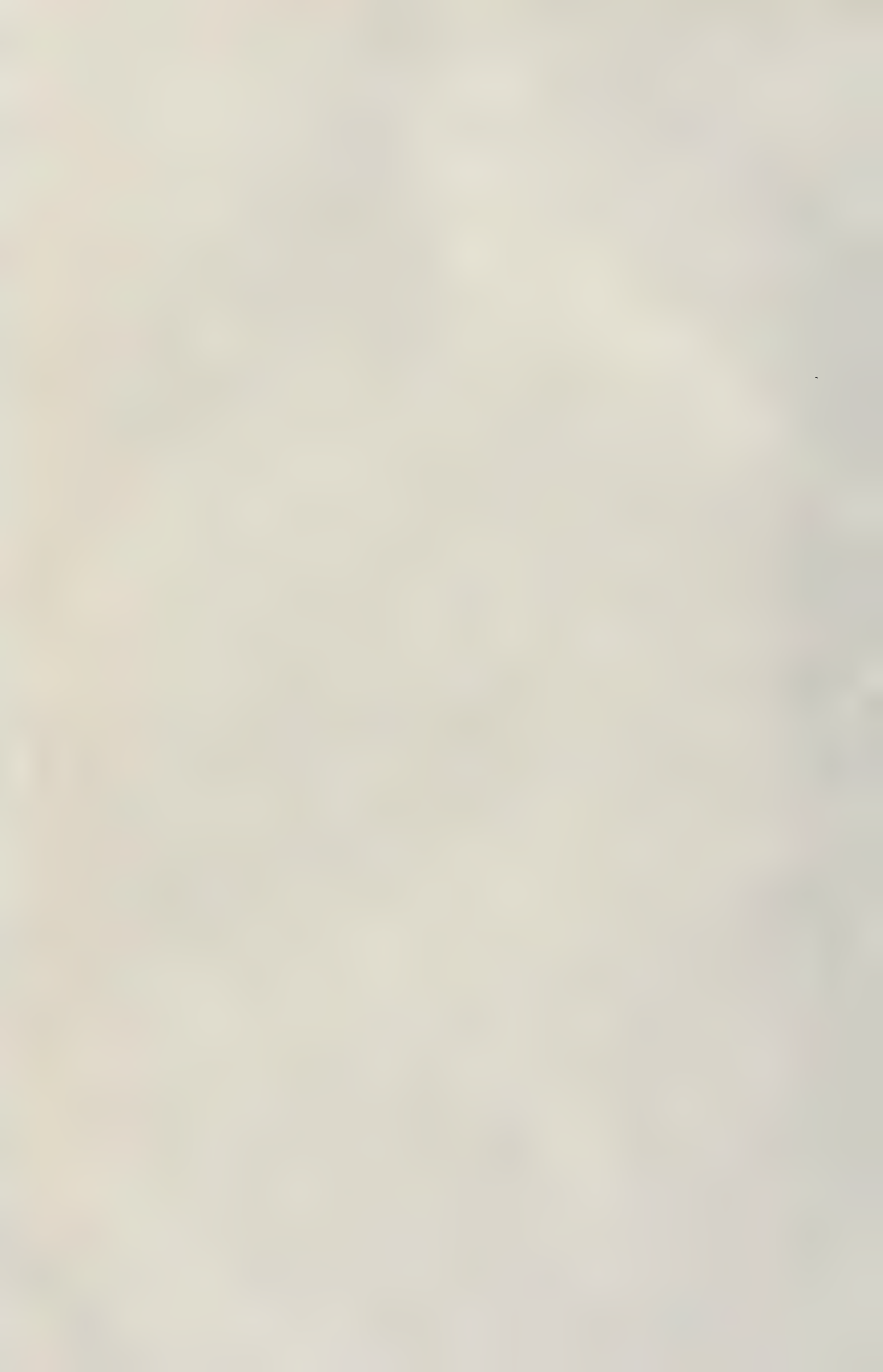


45. S. VITALE. ANSICHT DES HAUPTALTARS





46. S. VITALE. EIN KAPITÄL



äußere Stadt kennen. Man kann nicht sagen, daß Ravenna eine tote Stadt sei. Aber sie hat etwas Starres. Etwas Düsteres und selbst Drohendes, wozu auch die Armut, die Unfreundlichkeit der Gassen, vor allem in den Vorstädten, das ihre beiträgt. Auch die Bevölkerung blickt ernst und unfroh. Doch ist von der erwarteten tragischen Romantik im Stadtbild nichts zu spüren. Im Gegenteil, die Stadt wirkt banaler als andere italienische Städte, um so mehr, als die Bauwerke, die Kirchen und Paläste nach außen wenig repräsentieren und die Plätze leer und öde erscheinen. Denkt man sich die Fremden fort und die ihretwegen durch die Gassen fahrenden Droschken, so spürt man deutlich die frostige Atmosphäre.

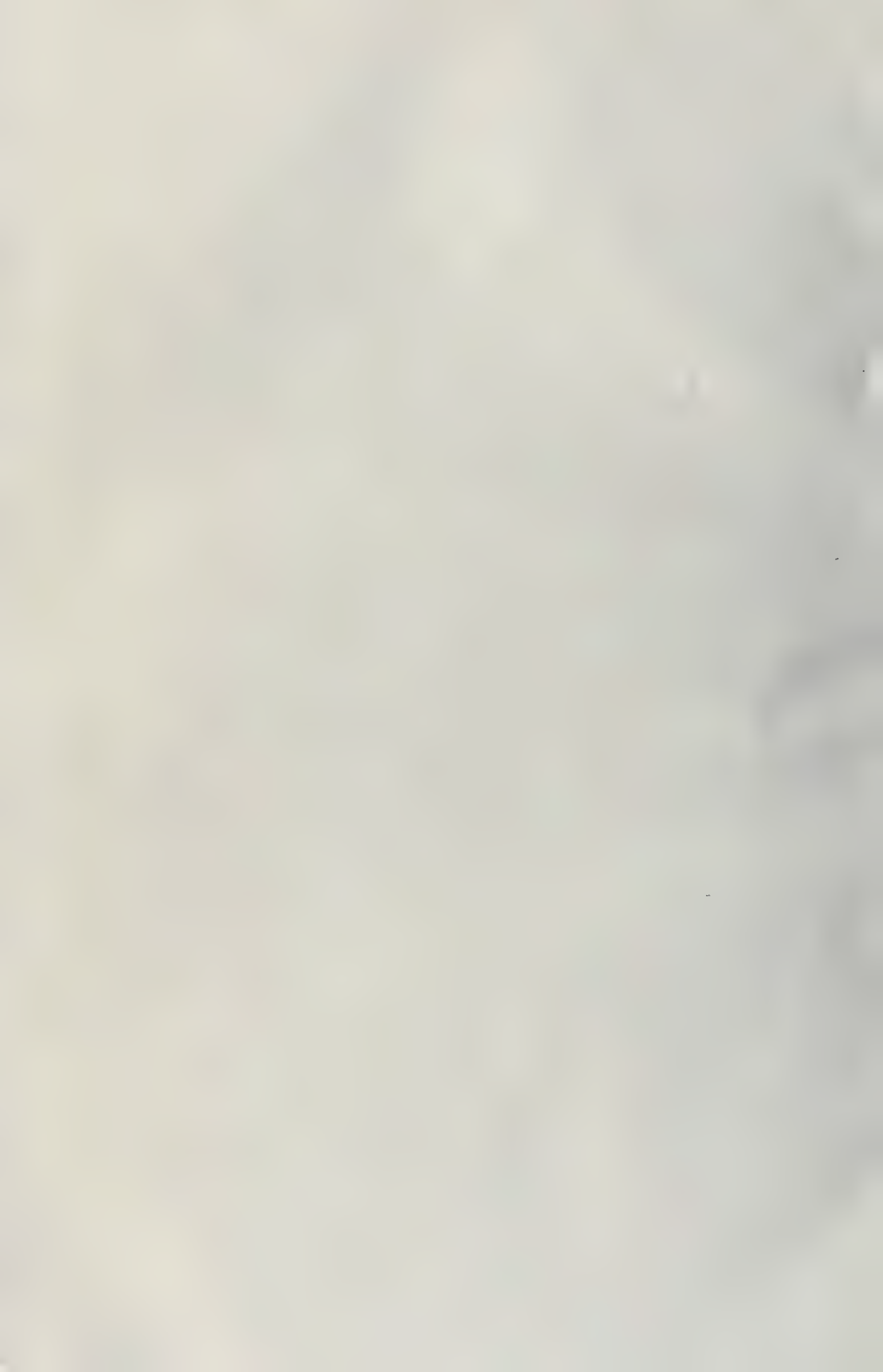
In einer besonders ärmlichen und verwahrlosten Umgebung liegt das Mausoleum der Galla Placida und hart daneben die alte Hofkirche S. Vitale. Beide Gebäude sind wieder voll der unerhörtesten Mosaikherrlichkeiten. Es ist erstaunlich, wie sicher, groß und zugleich intim selbst das einfach Geometrische, das nur Ornamentale gestaltet worden ist! Wie jede Form, jede Formverbindung sich ins Überpersönliche hineinreckt! In Ornamenten, wie den Hirschen an der Quelle oder den Akanthusfüllungen, scheint die Arabeske zu leben, mit Knospe, Blatt und Keim. Man sieht einer lebendigen Metamorphose zu. Es kommen einem die orphischen Faustworte Goethes in den Sinn: „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung.“ Etwas Miniaturhaftes reckt sich dem Monumentalen zu, und aus der Einfalt des Primitiven schaut der höchste Sinn hervor. Nichts kann phantastischer, märchenhafter und zugleich brutal wirklicher sein als das Erlebnis in S. Vitale. Man betritt eine herrlich angelegte Zentralkirche, geht über einen sich bedenklich senkenden Fußboden dahin und sieht die Höhe der Kuppel von der Renaissance mit ihren frechen Dekorationen geschändet. Geradeaus blickt man in offene Gewölbe, in deren Dämmerung der Boden des Hofes sichtbar wird. Unter diesen Gewölben stehen Weiber und Männer barfüßig im tiefen Morast, beschäftigt, die feuchte, mias-

mengeschwängerte Erde hinauszuschaffen. Man blickt dann zur Seite, und es glitzert einem die sinnbetörende Mosaikpracht einer alten Chornische entgegen. Es ist wie in einem orientalischen Märchen, wie die Säulen dort mit ihren filigranartig durchbrochenen Kapitälen schlank emporsteigen und die Wölbungen tragen, wie der Reichtum der Heiligenfiguren, der Porträtköpfe und der verwirrend vielfältigen Arabesken sich ausbreitet. Im Sonnenstrahl blitzen Gewölbe und Wandfries feierlich auf und hüllen sich dann wieder in geheimnisvoll helldunklen, reflexreichen Schatten. Wie ein unbeschreiblich kostbares Juwel liegt dieser Wunderraum inmitten des Verfalles und des Schmutzes der Gegenwart. Die Kühnheit und der Reichtum sind unbeschreiblich; und doch ist alles harmonisch zusammengehalten, es erklingt kein Ton, der nicht von allem andern aufgenommen würde. Es ist mit der Farbe wie nach strengen und ewig gültigen Gesetzen komponiert. Von Decke und Wand trifft einen das impressionistische Steingeflimmer mit magischen Reizen. Und gleitet der Blick tiefer hinab, so saugt er sich fest an den reizvollen Ornamenten der mittelalterlichen Altarschranken. Alles wirkt zusammen. Für jedes der empfindungsvoll und mit inbrünstiger Liebe gebildeten Ornamente möchte man gleich berühmte Renaissancebilder hingeben. Denn es ist in diesen Ranken und Blumen, in diesen Teppichmustern aus Mosaik mehr Gefühl und innere Wahrheit als in vielen, vielen Madonnenbildern. Der Aufenthalt in dieser von Farben und Formen glühenden Einsamkeit, in einer wie ausgestorbenen, fieberverpesteten alten Kirche wird zu einem unvergeßlichen Erlebnis. Man sieht aus dem Morast, aus der Gebrechlichkeit des Lebens das Wunder des menschlichen Idealismus, des menschlichen Schönheitstaumels und des menschlichen Verehrungstriebes sich erheben. Es setzt nicht in Erstaunen, daß die Christen in solchen Kirchen an das Paradies glauben lernten.

Welcher geistigen Raffinements diese dekorative Kunst fähig war, erkennt man dann vor den Mosaiken von S. Apollinare

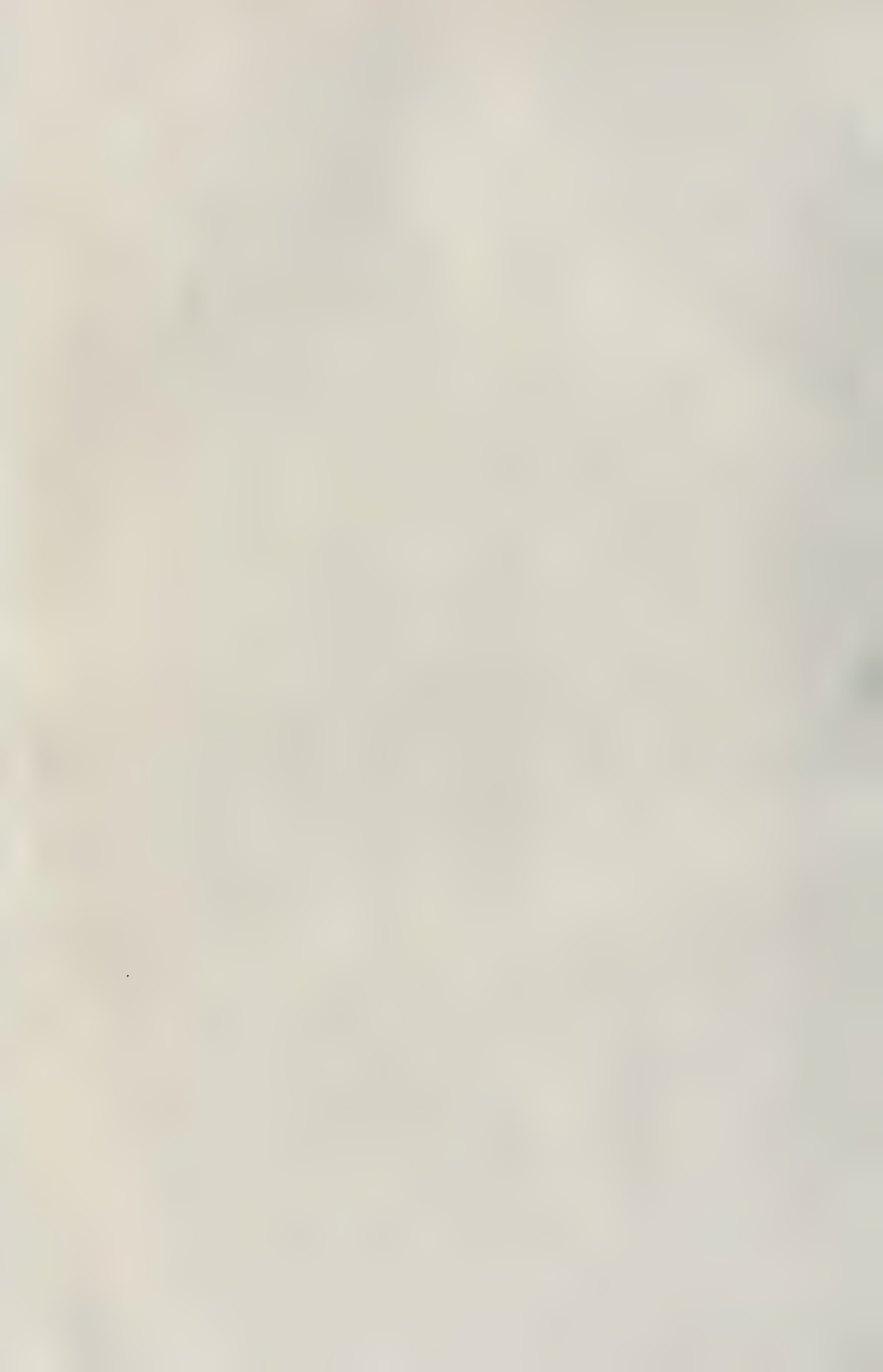


47. S. VITALE. VOM REDNERSTUHL AUS GESEHEN





48. S. VITALE DIE KAISERIN THEODORA MIT GEFOLGE



nuovo, die aus dem sechsten Jahrhundert stammen. In dieser langgestreckten, von antiken Marmorsäulen getragenen Basilika, an deren Ende der barocke Chor kurios genug sich ausnimmt, wandern in langen Zügen die schlanken Gestalten der Märtyrer und der Jungfrauen an den Wänden, wie in einem Monumentalgobelin, in zwingendem Tempo dahin. Die Porträtköpfe – vor allem das Haupt des Justinian – grüßen herab mit der Kraft und Charakteristik der alexandrinischen Porträts. Ein betörender Rhythmus entwickelt sich, es ist wie ein musikalisches Schreiten, in das man mit hineingezogen wird. Daneben tauchen dann aber noch Darstellungen auf, denen ein wahrhaft Rembrandtscher Geist zugrunde liegt. Man sieht eine Ehebrecherin vor Christus und eine Gruppe von drei zweifelnd auf Christus blickenden Männern dahinter, von unerhörter Ausdruckskraft; man sieht ein Abendmahl, dessen giottoartige Komposition wie ein einziger Massenschrei ist; man erblickt einen Judaskuß, dessen Psychologie der gleichen Darstellung des Giotto in Padua nicht nachsteht; und es ist da ein Christus vor Pilatus, dessen Ewigkeitswirkung wie aus dem Moment herausgehoben erscheint.

Dieses ist es, was von Ravenna im Gedächtnis bleibt, was ins Leben des Betrachters übergeht, als sei es von je darin gewesen. Die Eindrücke sind viel mehr als ein Kenntnisnehmen: es ist ein Erlebnis, das das Weltbild, das ich in mir trage, in einem wichtigen Punkte ergänzt. Neben diesem Erlebnis verblaßt alles andere. Sogar der Eindruck des Theoderich-Grabmals, von dem ich mir so viel versprochen hatte, weil dieses Bauwerk mich seit meiner Kindheit in Abbildungen verfolgt und meine Einbildungskraft von je mächtig aufgeregt hat. Eben darum ist die Enttäuschung ziemlich schmerzlich. Das Monument ist bei weitem kleiner, als man es sich vorgestellt hat. Unorganisch angebaute Treppen machen etwas wie einen monumentalen Gartenpavillon daraus. Daneben erscheint das Grabmal tief in den Boden eingesunken; die unteren Räume sind mit schmutzigem Wasser angefüllt, und die ursprüngliche Wucht der Formen wird durch die Art, wie das Bauwerk in

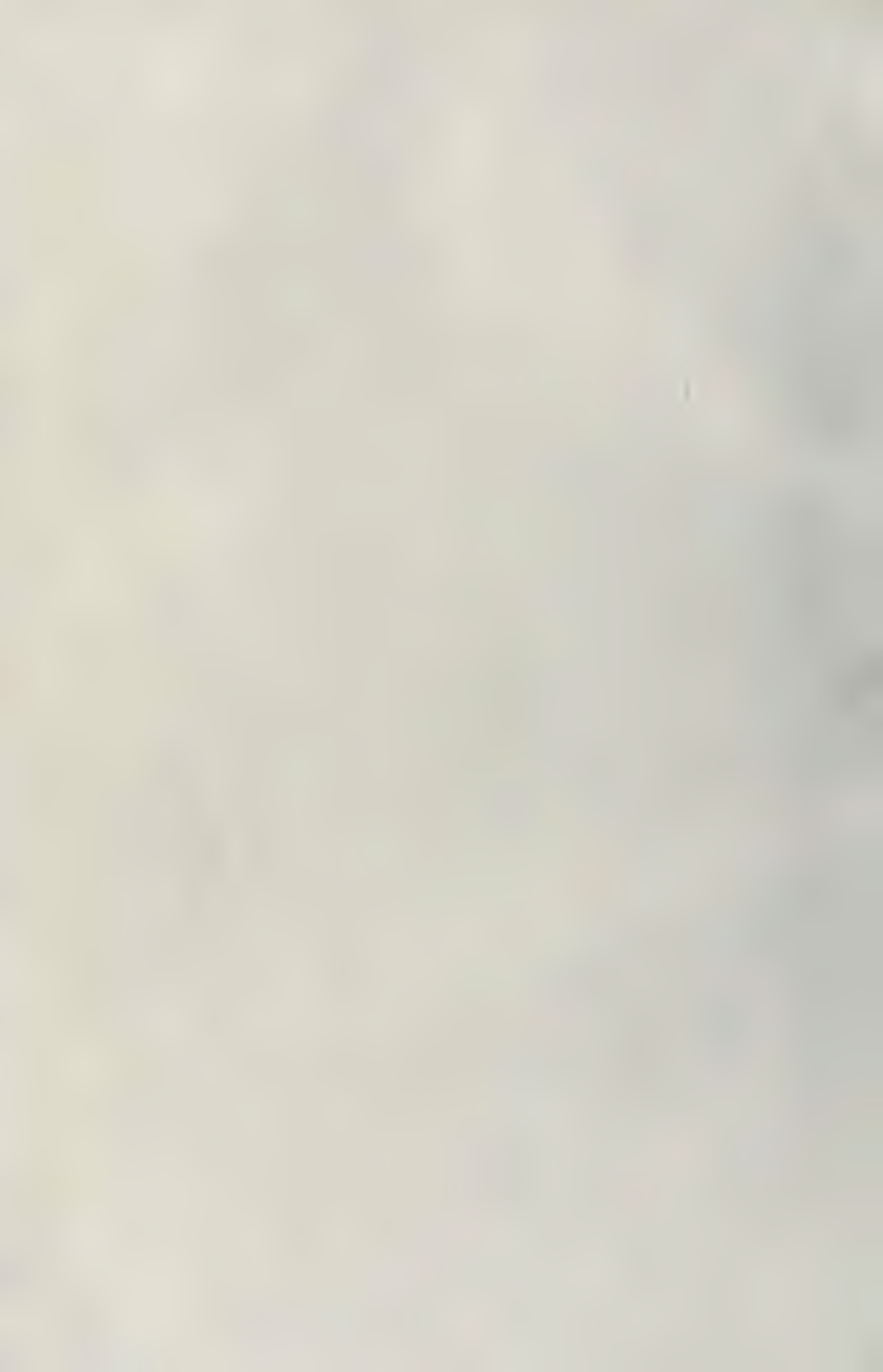
einer freien Gartenlandschaft daliegt, nicht entfernt zur Geltung gebracht. Was schön ist, das ist die Natur, in der es liegt, der frühe Sommer ringsumher, das Ruinenhafte mit Wasser, Sumpf und Sonne, das Schmetterlings- und Eidechsengetier auf den ehrwürdig alten Resten. Dieses Grabmal ist der erste und letzte Eindruck, den man von Ravenna hat, denn die Bahn fährt nahe daran vorbei.

So wirkt es ein wenig wie ein Wahrzeichen der Stadt, wie ein Grabmal der merkwürdigen und großen Vergangenheit Ravennas.

---



49. S. APOLLINARE NUOVO. DAS INNERE





50. S. APOLLINARE NUOVO. DER JUDASKUSS



# LANDSCHAFTEN



ES ist ein merkwürdiger Zustand, in dem ich lebe. Während ich auf der einen Seite zu einer immer ernsteren, fast könnte ich sagen, zu einer tragisch gefärbten Auseinandersetzung mit der Kunst Italiens gedrängt werde, nimmt mich auf der andern Seite die Natur von Tag zu Tag mehr gefangen. Stunde um Stunde unterwirft sie mich dem Zauber ihrer besonders gearteten Wirklichkeiten. Vor ihr gibt es niemals Enttäuschungen wie vor den Menschenwerken. Auch die Landschaft ist freilich anders, als ich es erwartet hatte; aber wenn das Versprochene ausgeblieben ist, so ist das Wirkliche dafür in so unerwarteter Weise herrlich und ausdrucksvoll, daß die früheren Vorstellungen vor den Realitäten schnell verblassen. Dieses ist die Güte der Natur, ja des Lebens überhaupt: daß sie immer auch geben, wenn sie nehmen, daß sie nicht die kleinste Illusion zerstören, ohne eine schwerwiegende schöne Wirklichkeit an ihre Stelle zu setzen.

Wo sind im frühlingsgrünen Italien vom Gardasee bis Venedig und von dort bis Florenz hinüber die Felderwildnisse von dicht und hoch wachsenden Narzissen und Anemonen, die dem Italienfahrer von den Dichtern versprochen werden; wo ist die menschenferne Romantik, die aus den Landschaftsbildern der Nazarener spricht! Bis jetzt haben wir weder von dem einen noch von dem anderen etwas gesehen. Im Gegenteil, wir haben – im Mai! – eine Natur kennen gelernt, die alles andere ist als romantisch im üblichen Sinne. Was die weiten Strecken der Lombardei, Veneziens und der Emilia die besondere, in ihrer Art hinreißende Schönheit gibt, ist der Umstand, daß man sich fortwährend in einer gepflegten Kulturlandschaft befindet, in einem Riesengarten, der sich über die Ebenen und Höhen dahinzieht und in dem nicht der kleinste Raum ist für Wildnis und Geheimnis. Romantisch nennen wir doch vor allem eine Landschaft, wenn sie zu Träumereien anreizt, wenn sie die Einbildungskraft lockt, romanhafte Begebenheiten in sie zu verlegen, wenn die Natur sich selbst und der Willkür der Fruchtbarkeit und der Zerstörung überlassen ist. Das alles gibt es schon darum in Italien nicht, weil das ganze

Land waldlos ist, weil damit also die liebsten Verstecke der Romantik fortfallen, und weil es, wie kaum eine andere Gegend, angebaut ist. Es ist charakteristisch, daß man in diesen Landstrichen kaum einen Baum oder eine Pflanze sieht, die nicht irgendwie nützlich kultiviert wären. In den Gärten unserer deutschen Bauern findet man manchen Baum, manche Pflanze, die nur der Zier wegen da sind; in Oberitalien dagegen weist nicht nur auf den Feldern, sondern auch in den Gärten der Landbewohner alles auf eine praktisch, ja materiell gerichtete Gesinnung. Es fällt auf, wie arm das Land und die Gärten des Landes an wildwachsenden oder gezogenen Blumen sind. Die Schönheit des flachen Landes zwischen Alpen und Apennin ist eine Felderschönheit; es ist der Reiz einer unendlich anmutigen Fruchtbarkeit, was dieses weite Land charakterisiert, dieses Schwemmland, das vor unendlichen Zeiten von den Bergen, die Piemont, die Lombardei, Venezien und die Emilia im weiten Bogen umklammern, dergestalt, daß der Apennin nur wie ein südöstlich gerichteter Ausläufer der Alpen erscheint, herabgespült worden ist, das früher Meeresgrund war und in seiner fetten, mineralhaltigen Kraft die ungeheure Po-Ebene nun bedeckt, wie eine riesige Marsch, um an der Adria dann in Moor und Deltaland, in Küstensumpf und Lagunenbildungen überzugehen.

Man fährt stundenlang wie durch einen einzigen Garten. Vorbei an regelmäßig abgeteilten Feldern, die in scharf gezogenen Reihen mit Maulbeerbäumen bepflanzt sind. Um jeden dieser zu einer ausgedehnten Seidenzucht benutzten Maulbeerbäume ist der Wein angepflanzt, so daß er am Stamm des Maulbeerbaumes seinen Halt findet. In den Zweigen der Maulbeerbäume sind wagerecht Stangen befestigt, und diese Stangen sind durch Schnüre dann von Baum zu Baum miteinander verbunden, so daß über das ganze Feld hin in mehreren Reihen eine Art von Spalierdach entsteht. An diesen Spalieren entlang ranken nun die Weinreben, ein dichtes Laubdach bildend. Unten auf dem Felde aber wird Mais

oder Korn gebaut, so daß auch nicht ein Fleckchen ungenützt bleibt und sogar der Luftraum praktisch ausgenützt ist. Der Anblick ist sehr anmutig. Es entsteht eine Gartenlandschaft, die, obwohl sie durchaus flach ist, von den Wiesen und Feldern unseres deutschen Flachlandes ganz verschieden ist. Über unsere Felder kann man weit hinwegsehen bis zum Horizont; in Oberitalien verstellen die Bäume den Blick dagegen, so daß man immer in der Enge ist, in einer Landschaft, die beherrscht wird vom halbhohen Maulbeerbaum. Am nächsten kommt der Eindruck dem unserer nordischen Bauerngärten und Gartenwiesen, die in Reihen mit halbhohen Obstbäumen bepflanzt sind, während den Boden Korn, Graswiese oder ein Küchengarten bedeckt. Nur haben die Maulbeerbäume mehr Form als unsere Obstbäume, sie geben einen feineren Rhythmus. Zwischen den Gärten und Feldern laufen Bewässerungsgräben, wie denn die ganze Ebene reich ist an Bächen und Flüssen, die rings von den Bergen herabfallen und die nach längeren Windungen in den Po oder in die Etsch fließen. Diese Grenzgräben sind in der Regel mit Weiden oder auch wohl mit Ölbäumen bepflanzt, so daß das ganze Land grundrißartig aufgeteilt erscheint. Man kann sich nichts Liebenswürdigeres denken, als wenn unter diesen halbhohen Bäumen die Landbewohner ihre Felder bestellen. Die Gestalten erscheinen immer wie im geschlossenen Raum, sie treten in intime Beziehung zu ihren Feldern, weil sie wie im Garten arbeiten. Und dieses Gefühl der Intimität wird noch verstärkt, wenn man auf jedem Feld fast ein primitives kleines Kreuzchen auf langer Stange errichtet sieht, geschmückt mit einem Büschelchen Rosmarin oder mit einem anderen symbolkräftigen Krautwerk, womit die Ackersleute den Segen des Gekreuzigten auf ihr Gartenland herabrufen. Der Charakter ist eine heitere, unendlich fruchtbare Gleichförmigkeit, deren man niemals müde wird und deren Reize einen langsam, aber unaufhaltsam überwältigen. Wo sich die Landschaft öffnet, sieht man viel schlanke Pappeln, fast wie in Frankreich. Sie stehen wie ein leichtes durchsichtiges Gehölz in der Landschaft, wiederum den Raum einengend und deut-

lich gliedernd. Überall wächst und sprießt es wie mit paradiesischer Kraft; aber niemals wild, stets innerhalb einer strengen landwirtschaftlichen Pflege. „La grossa", die Fette, nennen die Italiener das herrliche Land bei Bologna. Man könnte diese Bezeichnung für die ganze oberitalische Tiefebene gelten lassen, denn überall hat man den Eindruck, über fetten Marschboden dahinzufahren, dem eine Jahrhundert alte landwirtschaftliche Kultur die höchste Ertragsmöglichkeit abgewinnt und dessen Kräfte sie in eine wohltätige Ordnung zwingt. In dieser Gartenlandschaft sieht man im Schatten der Weiden, Öl- und Maulbeerbäume in großen Scharen dann die Hühner picken, deren es in Italien ja viele gibt, wie denn die Ausfuhr von Hühnereiern mit zu den wichtigsten Exportartikeln gehört und wie das „pollo" auf den Speisekarten denn auch die erste Stelle immer einnimmt. Schwere Truthühner wandeln dazwischen umher, Schweine werden in großen Herden auf den Wiesen gehütet, prachtvolle hellgraue Rinder mit langen, schön geschwungenen Hörnern ziehen mit bedächtiger Kraft Pflug und Wagen, und Maultiere und Esel traben unermüdlich über die von kalkhaltigem Staub weißen Straßen dahin. Auch das Tier wirkt intim in dieser Landschaft, es wirkt menschennah und erscheint wie verwachsen mit den Bedürfnissen der Bevölkerung.

Was die Fahrten durch diese Landschaften dann aber ästhetisch unwiderstehlich macht, das ist die Verbindung der Natur mit der Architektur. Es ist beachtenswert, daß die Einwände, die man in den Städten gegen die Architektur zu machen nicht umhin kann, in der Landschaft verschwinden. Überall dort, wo die italienische Architektur zu einer anspruchslosen Nutzarchitektur wird, ist sie unendlich liebenswürdig. Man fragt kaum, ob diese ländliche Architektur alt oder neu ist, weil die Traditionen früher Jahrhunderte auch heute noch lebendig nachwirken. Die Art, wie die kleinen Städte im Lande daliegen, in die Ebene hinein- oder auch am Hügel emporgebaut, ist voll unendlicher Anmut. Immer ist es das streng architektonische Grundelement, was so gut wirkt: die deutliche Betonung des würfelförmigen Hausblocks, der Hori-

zontalen und Vertikalen, der reizvolle Wechsel der hellen Mauerflächen mit den ganz flachen Spitzdächern aus graugelblichem Ziegelrot. Es bauen sich die Häuserkomplexe immer mit dem Tempo klar aneinandergereihter gleichartiger Flächen, Linien und Farben, mit hellen Hauswänden und tonigen Dachhorizontalen auf. Der Eindruck ist graziös bei größter architektonischer Bestimmtheit. Die ländliche Architektur hilft das Landschaftsbild ordnen, weil sie selbst ganz das Resultat einer allgemein befolgten Ordnung ist; sie gibt der Landschaft noch mehr den Charakter des Kultivierten, des Gepflegten und Gewollten. Wenn man Vergleiche suchen wollte in Deutschland, so könnte man nur etwa an den Baustil erinnern, der unserem Friedrich Gilly um 1800 etwa gelungen ist, als er seinen feinen Klassizismus im Dienste Friedrich Wilhelms des Zweiten und Dritten in die Umgebung Potsdams hineintrug. An Schinkel darf man schon nicht mehr denken. Der war schon zu anspruchsvoll repräsentativ, er baute schon zu schloßartig in der Landschaft. Wenn ein junger Baukünstler von mir Rat wollte, was er in Italien studieren soll, so würde ich ihm vor allem Studienreisen durch das Land empfehlen. Wir haben auf unseren Fahrten, nur so von der Bahn aus, Nutzbauten gesehen, deren schöne, stille Formen, die sowohl an frühchristliche Schlichtheiten wie auch an den Klassizismus um 1800 erinnern, man ohne Mühe auf unsere Profanarchitektur anwenden könnte. Wie oft tauchte nicht in der Entfernung ein schönes, einfach ländliches Wohnhaus auf mit Mittelbau und Seitenflügeln, gut gegliederten Putzflächen nnd flachem Ziegeldach. Die Putzflächen sind in der Regel gelblich oder rötlich gekalkt, die Ziegel haben fein verstaubte, rötlich-gelbgraue Farben, die Fenster sind oft mit grünen Fensterläden versehen. Man sieht schlichte Speichergebäude, steinerne Scheunen in wahrhaft musterhaften Verhältnissen. Man spürt es in jeder Form, wie eine grandiose Bautradition unausrottbar nachwirkt, und wie der Zwecksinn im Profanbau auf dem Lande sie edler und nobler fast benutzt, als der Repräsentationswille in der Stadt es in der Zeit der

Renaissance getan hat. Es können näher am Wege freilich überall auch dieselben Häuser ein recht unliebenswürdiges Aussehen zeigen. Leere Fensterhöhlen gähnen, steinerne Treppen führen in dunkel beschattete Räume hinauf, farbige Wäsche hängt armselig in den Fenstern, und das Ganze macht in all seiner antikischen Haltung einen recht verkommenen Eindruck. Auch verschwindet in der Nähe der architektonische Reiz mehr und mehr. Es ist diese ländliche Architektur mehr für die Distanz berechnet. Was wirkt, sind die Hauptverhältnisse der Mauern und Dächer, die man nur aus der Entfernung richtig schätzen kann und die am meisten dann auffallen, wenn sich die Häuser komplexartig zusammenschieben.

Die Menschen in dieser schönen Landschaft wirken dem ersten Blick zufriedener und glücklicher, als sie es bei näherer Betrachtung sind. Was diese Landbevölkerung so im Vorübergehen „poetisch“ erscheinen läßt, ist der Umstand, daß sie im wesentlichen ein Gärtnerleben führt, daß die Arbeit am Wein, an den Maulbeerbäumen, Ölbäumen und auf den Feldern sich immer wie im engen Gartenbezirk abspielt. Daher mag es auch kommen, daß das Landvolk nicht bäurisch in dem Sinne wirkt wie bei uns. Es ist im oberitalienischen Bauern, wie man ihn so von weitem, als Reisender, sieht, zur Hälfte immer städtisches Wesen. Der Deutsche, vor allem der norddeutsche Landmann, hat etwas vom Seemann, er ist wie ein überanstrengter Lebenskämpfer. Man sieht es seinem herben Ernst und seiner harten Schwermut an, daß er mit der Scholle seiner weiten, leeren Felder kämpft wie der Seemann mit der Woge. Ja, vielleicht noch schwerer und nachdrücklicher. Er zieht mit seinem Pflug über das unermeßliche Flachland, wie der Seemann mit seinem Boot die Wellenbreiten durchschneidet, er trotzt fatalistisch-heroisch den Wettern der Jahreszeiten, und es mischt sich in den Trotz seines Kampfes ein gewisser Haß gegen die Erde und gegen die Natur, der er die Frucht in unaufhörlichem schweren Ringen abtrotzen muß. Demgegenüber wirkt der in einer heiteren Natur bei einer scheinbar

leichteren Arbeit lebende italienische Landbebauer mehr wie ein Kultivierer der Natur, wie ein Gärtner. Es ist, als ob der Genuß dessen, was er baut, bestimmend auf ihn wirkte. Wenn der deutsche Bauer allein die Feldfrüchte der Notdurft baut und genießt: das Korn, die Kartoffel, die Rübe usw., so pflegt und genießt der Italiener den Mais und vor allem den Wein. Er beschäftigt sich, auch das ist bezeichnend, mit der Zucht der Seidenraupe. Man spürt in seinem Wesen das weiße Brot und den roten Wein. Wenn er sich von der Arbeit aufrichtet und, auf den Spaten gestützt, dem Zuge nachsieht, so steht er in einer ganz anderen, schlankeren, selbstbewußteren und gymnastisch freudigeren Weise da. Die Lebensweise und auch die Ernährungsweise sind gewissermaßen aristokratischer. Man empfindet es ja häufig genug beim Reisen in Italien, in welcher Weise die Art des Essens und Trinkens geistige Wirkungen hervorzubringen vermag. Manchesmal haben wir auf kleineren Stationen einen Aufenthalt benutzt, um einen Imbiß ländlicher Art zu nehmen. Man steigt und stolpert über die Schienen hinweg, klettert gemütlich durch einen haltenden Zug hindurch, um auf den Hauptbahnsteig zu gelangen, und sitzt dann in einem Raum, der halb Wartesaal und halb bäuerliche Gasthofstube ist und dem die kupfernen Gefäße auf den Borten etwas von der Intimität einer Küche geben, vor einem Mahl aus weißem Brot, guter Butter, wohlschmeckendem Käse und herrlichem Wein. Man steht von so einem kaum noch animalischen Mahl mit einem Gefühl von innerer Vornehmheit sozusagen auf. Dieses Essen ist weniger materiell als bei uns. Und dieses eben ist es, was man auch in den Gestalten der italienischen Gartenlandschaft zu erkennen glaubt. Betrachtet man sie dann freilich nahebei, so stellt sich auch wieder eine große Betroffenheit ein. Man sieht dann viele Merkmale einer zur Armseligkeit verdammenden Entbehrung, sieht ein Leiden, wie man es bei uns in diesem Sinne kaum findet. Auch die schlecht gehaltenen Häuser, die Unordnung, der Schmutz, die Gleichgültigkeit darin weisen nachdrücklich auf eine ziemlich tiefe soziale

Lebensform. Man möchte sich so entscheiden: die Natur tut viel für diese Menschen, die soziale Kultur aber läßt sie noch im Stich. Der deutsche Bauer ist stets irgendwie ein selbstbewußter Eigentümer, er hat die Gebärde der sozialen Sicherheit, er fühlt sich als ein im Staate an seinem Platz Notwendiger; die italienische Landbevölkerung wirkt demgegenüber, trotz des guten Aussehens, fast proletarisch. Fährt man durch die reichen Landschaften, so meint man, die ganze Bevölkerung müßte innerhalb einer so stolzen Kultur notwendig in behaglichem Wohlstand leben, bis der Augenschein dann lehrt, daß die Armut streckenweis erschreckend ist, bis man anschaulich ein Milieu kennen lernt, aus dem mit innerer Notwendigkeit einst die Briganten hervorwachsen mußten, und das heute jene Auswanderer und Anarchisten züchtet, von denen wir so viel hören. Es handelt sich nicht um kleine Besitzer, denen der Ertrag der Arbeit wirklich zugute kommt, sondern um Kleinbauern, die zu Großgrundbesitzern in einem eigentümlichen Sozietätsverhältnis stehen, um Pächter, denen nur die Hälfte oder gar nur der dritte Teil des Bodenertrages zusteht und die das übrige an den Besitzer abführen müssen. Man braucht die Zusammenhänge gar nicht zu kennen und sieht beim Reisen durch Oberitalien doch bald ein, daß irgendwo in dieser gesegneten landwirtschaftlichen Kultur ein Krebsschaden sitzen muß, daß Zustände noch herrschen, die auf die Dauer unhaltbar sein dürften, weil Not herrscht, während das Land dem Auge wie ein Paradies der Fruchtbarkeit und Schönheit erscheint.

Bei Bologna gelangt man, auf dem Wege nach Florenz, wieder in die geheimnisvoll erregende Bergwelt, doch kommt es jetzt nicht zu jener unlösbaren Unruhe, die den Reisenden zwischen den Bergen Tirols befällt. Denn es erscheint das Apenningebirge – mit Ausnahme der höchsten Paßhöhen vielleicht – in einer gewissen Weise wie in die ländliche Kultur Norditaliens hineingezogen. Das Gebirge ist anders als in Tirol, es ist mehr vermenschlicht. Das fällt um so mehr auf, als die Urgewalt, die bei der

Gebirgsbildung tätig gewesen ist, im Apennin abzuebben scheint, als die faltende und schiebende Kraft die Massen nicht mehr bis zum Ungeheuren aufgetürmt hat. Die Berglinien gleiten in einer ganz anderen Weise weich, gefällig und deutlich dahin. Das Gebirge bietet sich übersichtlicher in Mittel- und Hintergründen dar und kommt mit seinen Einzelformen dem Auge gefälliger entgegen. Die Historiker sagen uns, daß auch diese Berge, zur Zeit der Herrschaft des alten Rom noch, mit dichten Wäldern bedeckt waren, wie die deutschen Gebirge. Damals wird auch der Charakter des Gebirgs ein anderer, ein mehr düsterer und ursprünglich gewaltigerer gewesen sein. Dann ist der Apennin aber abgeholzt worden, so vollständig, daß Italien heute eins der waldärmsten Länder Europas ist. Diese Abholzung hat nicht nur den Feuchtigkeitsgrad der Luft verändert und damit das Klima – Italien soll in früheren Jahrtausenden kühler gewesen sein –, sondern vor allem auch die Form der Berge. Das nackt daliegende, helle Kalkgestein ist unter dem direkten Einfluß von Sonne, Regen und den Wettern aller Jahreszeiten zerbröckelt, die Berge sind verhältnismäßig rasch abgetragen und eingeebnet worden. Und da dieser Nivellierungsprozeß ganz und gar dem Gesetz der fallenden Kraft unterlag, der Gewalt der Rutsche, Spülungen, Gleiterscheinungen, so haben sich Formen ergeben, die dem Auge in einer halb ornamentalen Weise verständlich erscheinen; das heißt in diesem Fall, die Form der Berge wirkt ästhetisch angenehm. Um so mehr, als ein sehr zartes und kräftiges farbiges Leben hinzukommt. Das Licht wird nicht von wälderbedeckten Bergen aufgeschluckt, sondern es reflektiert mit einer wundervoll atmosphärisch gestimmten Buntheit vom hellen, gelblichbraunen Felsgestein und den graugrünen, staubgrauen, stählern stumpfen Farben einer immergrüne Gewächse bevorzugenden Vegetation. Licht und Farbe finden eine Bodenplastik vor, mit deren Hilfe sie all ihren gegenwartsfrohen Zauber entfalten können. Denn bis in große Höhen hinauf sind die Berge kultiviert und gartenartig angebaut. Ganze Hügel-

reihen erscheinen oft wie mit Gartenterrassen bedeckt, wodurch dann ein deutlich architektonisch ordnendes Element in die Berglandschaft kommt. Man kann nicht sagen, daß diese Landschaft an sich idyllisch oder auch nur zur weichen Lyrik stimmend wäre. Dazu ist sie nicht frei genug. Wenn man sich an dem maihellen Grün, das so lebendig mit Koniferendunkel gesprenkelt ist, auch erfreut, wenn der Blick bewundernd mit den in Reihen stehenden Zypressen den Berg hinaufwandert und über die zarten Reize der Myrten-, Oliven- und Limonengebüsche auch hingleitet, so sagt einem zugleich auch immer ein Instinkt, daß dieser ganzen Vegetation eine Nuance von Künstlichkeit anhaftet, daß man vor einer Flora steht, die zur Hälfte eben damals, als die Wälder abgeholzt wurden, aus dem Süden, aus dem Orient sogar importiert worden ist, und die sich im Laufe der Jahrhunderte nur in einer selbstverständlich erscheinenden Weise akklimatisiert hat. Es liegt über der Landschaft eine deutlich spürbare Stimmung von Kühle und Sprödigkeit, die durch die Armut an Vögeln und Schmetterlingen nur noch verstärkt wird. Aber es ruht auf dem geistreich gegliederten Terrain, auf dieser Vegetationskultur, auf dieser sozusagen stilisierten Natur denn doch eine solche Fülle von Licht und Farbe, daß sich eine Stimmung lyrisch-heroischer Art in einer neuen ungekannten Weise einstellt. Die Berglandschaft zwischen Bologna und Florenz gibt darum an vielen Stellen den Eindruck einer erhöhten Natur. Dieses ist es, was die Maler des neunzehnten Jahrhunderts immer wieder verführt hat, sich ihr zu nähern. Leider haben sie es immer mehr als Zeichner denn als Maler getan, als Epigonen, nicht als Ursprüngliche.

Eine reizvolle Vorbereitung auf das Bergland des Apennin ist schon die kleine Gruppe der vulkanisch entstandenen Euganeischen Berge bei Rovigo, die sich in schönen Linien, wie weite Wellen, mit unendlich weicher, toniger Bestimmtheit vom Horizont abzeichnen, und an deren Hängen sich Orte wie Battaglia und Monselice wie mit traulicher Anmut emporbauen. Hinter Bologna klettert die Eisenbahn dann rasch zur Paßhöhe empor, vorüber

an Flußbetten voller Kiesgeröll, in deren trockenen Betten das Wasser nur in schmalen Rinnsalen fließt, die von den Wagen der Landbevölkerung zuweilen wie eine Landstraße benutzt werden, deren sehr hohe Mauern und Dämme aber beweisen, wie schnell und wild das Wasser von den Bergen herab sich in ihnen sammeln kann. Der Zug steigt dann zu Höhen empor, wo eine mehr düstere Ursprünglichkeit herrscht und wo man deutlich wahrnimmt, wie oben im Gebirge, nach Goethes feinem Wort, das Wetter für manchen Landstrich Ober- und Mittelitaliens „gemacht wird", wie der Apennin eine Wettergrenze ist. Beim Abstieg sieht man es dann auch mit Augen, was ein Blick auf die Karte schon sagt: daß dieses Gebirge der Grenzwall ist, der das festländische Italien vom Halbinsel-Italien scheidet. Der Südabhang des Gebirges, die toskanische Seite des Apennin, erscheint mit einemmal „italienischer" als der Nordabhang. Es bieten sich beim Austritt aus den vielen Tunneln Bilder von einem neuen, unbeschreiblich milden Reichtum dar. Die Kultur dieser toskanischen Berglandschaft, die Blicke auf Pistoja von den Höhen herab und empor zu den Hügeln vor Florenz: das ist über alle Worte. Die Bilder ergreifen um so mehr, als sie sich oft ganz mutoskopartig und wie szenisch arrangiert darbieten, wenn sie aus den Tunneln heraus mit heller Plötzlichkeit wahrgenommen werden. Die mit einer Fülle von hellen Villen und Gärten amphitheatralisch aufsteigende Berglandschaft ist bis zu den fernsten Hügelrücken humanisiert und architektonisiert. Sie liegt da unter den Wettern, die sich darüber zusammenballen und die vor den Strahlen der Sonne dann auch wieder dahinschmelzen, wie ein Menschenleben unter den Wettern des Schicksals.

Als der Zug hinter Pistoja auf Florenz zueilte, stieg ein herrliches Gewitter schnell herauf und zog mit Blitzen und Regengüssen über das weite, fruchtbare Gartental dahin. Wie die tief erregte Empfindung nach Worten suchte, um die Fülle der Gesichte nur notdürftig bezeichnen zu können, da waren es Namen

größter germanischer Maler, die sich wie von selbst auf die Lippen drängten. Links braute eine jener dunklen Wetterstimmungen, wie Ruisdael sie uns so herrlich geschildert hat; rechts türmte sich im goldenen Wetterglanz des abziehenden Sturmes die Kasseler Ruinenlandschaft Rembrandts mächtig empor. Ein Regenbogen spannte seine leuchtende Gloriole über Florenz, in den Bergen Toskanas wurzelnd. Die Tallandschaft ringsumher mit ihren fruchtbaren Obstgärten hatte ganz gewiß typisch italienischen Charakter; in der kosmischen Stimmung des großen Wetters aber kam sie uns doch so entgegen, daß wir nicht an einen einzigen unserer deutsch-römischen Romantiker denken konnten, sondern nur an das, was das größte Genie der Niederländer uns in ewig gültigen Wirklichkeitsvisionen geschaffen hat.

Das Wetter zog über die Berge. In dem fruchtbaren Gartental stieg ruhig in der feuchten Regenluft bei hereinbrechendem Abend der weiße Rauch aus vielen Schornsteinen empor. Und vor uns breitet Florenz sich aus.

---

# FLORENZ



HEUTE morgen wurde der König feierlich eingeholt. Wir konnten das Spektakel vom Hotelfenster aus in aller Ruhe mit ansehen. Schon in der letzten Nacht hat sich das Volk gebärdet, als sei Revolution. Die Zeitungsverkäufer schrien noch einmal so laut und gellend ihre Blätter aus; es lärmte und sang eigentlich jedermann. Dabei ist das Tempo der Bewegung langsam, im Gegensatz zu dem Leben auf unsern Großstadtstraßen, wo die Menschen hasten, aber kaum den Mund auftun. Die Geschäfte hatten die Auslagen und Haustore in den Straßen, durch die der Zug kommen sollte, mit provinzieller Unbeholfenheit dekoriert; dagegen war etwas wie eine letzte Renaissancetradition darin, wie die höher Wohnenden ihre Balkons mit Blumen, Grün, Orangen, Teppichen und Fahnen geschmückt hatten. Lange dauerte es, bis die Absperrungen durchgeführt werden konnten, denn von Disziplin war weder im Publikum noch beim Militär viel zu spüren. Offiziere und Mannschaften, Polizisten und Volk nahmen die Sache immer halb von der heiteren Seite. Alles, was getan wurde, geschah mit möglichst viel Geräusch und vielen Worten; merkwürdig aufgeputzte Wagen und Eselkarren durchbrachen immer wieder quer die Ordnung, und ein inmitten des leeren Dammes spazierendes Hündchen wurde dem Volk zum Objekt unerschöpflicher Lachfreude. Zu guter Letzt rückten einige Sprengwagen mit einem Regiment von Straßenreinigern an, die die Platten der Straße im Laufschritt fast reinigten. Als der Zug mit der stillen, kleinen Königsgestalt im Wagen endlich daherkam, mit Händeklatschen empfangen, da war es in Wahrheit eine recht zahme Sache. Auch war dann gleich alles wieder zu Ende. Dennoch war der Gesamteindruck sehr lebendig, weil im engen Straßenraum alles bedeutend wirkte, weil der ideale Architekturrahmen mitspielte.

Des Nachmittags standen wir in einem Vorsaal des Palazzo Pitti, als der König plötzlich, nur von zwei Offizieren begleitet, aus dem inneren Palast durch die Bildergalerie schnell daherkam, um über den verdeckten Gang hinüber zu den Uffizien zu gehen. Er

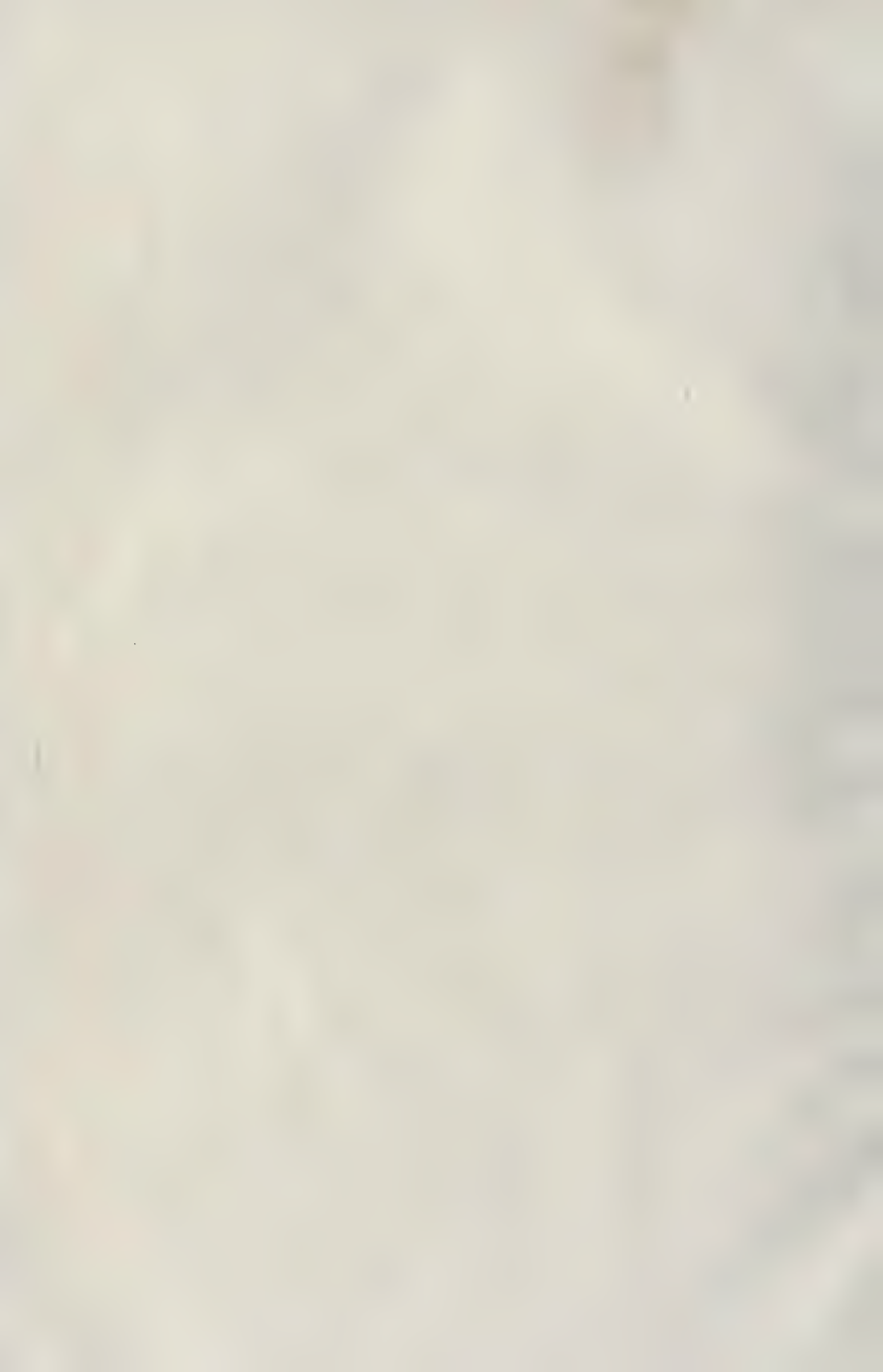
sah so unscheinbar aus, daß wir ohne die Grüße des Publikums gar nicht auf ihn geachtet hätten. Er erscheint sehr ernst und etwas hoffnungslos, aber auch klug und gesammelt. Als eine sorgenvolle Energie könnte man den Ausdruck seines Wesens bezeichnen. Seine Anwesenheit in der nächsten Zeit hat für uns den Nachteil, daß uns der Bololi-Garten verschlossen bleibt.

In Florenz sind die einzelnen Bauwerke bedeutsamer als in den oberitalischen Städten; als Ganzes aber wirkt die Stadt nicht sehr eigenartig. Sie hat etwas weltstädtisch Geglättetes; sie ist anmutiger und bequemer als Venedig, Bologna oder Verona, aber sie erscheint nicht mehr so spezifisch italienisch. Im heutigen Zustande ist Florenz ein Gemisch von düster prächtiger Mittelalterlichkeit und international gefärbter Modernität, mit Nuancen eines heiteren Renaissancecharmes. Der Eindruck ist, als sei eine der für die Kenntnis der italienischen Geschichte wichtigsten Städte im Laufe der letzten Jahrzehnte zu sehr Fremdenstadt geworden. Nicht eine Durchgangsstation, wie Venedig, sondern mehr ein Standquartier. Die Stadt ist scheinbar auf dem Weg zu neuer Wohlhabenheit; Straßen und Plätze sind in einer gewissen großstädtischen Weise gepflegt, und in den Läden der Hauptstraße sieht man solide und elegante Waren. Man spürt allerorts den Weltton, wie ihn vor allem die anspruchsvollen Engländer einzubürgern wissen, wo sie längere Zeit verweilen.

In die Stadtstimmung spricht von allen Seiten die rings an den Bergen sich unendlich anmutig emporbauende Landschaft hinein. Da zudem der Arno sehr reizvolle Stadtlandschaften öffnet, da die Stadt in all ihrer hauptstädtischen Vornehmheit verhältnismäßig klein und übersichtlich ist, und da andererseits die ganze Umgebung, bis Fiesole hinauf, wie ein erweitertes Florenz, wie eine landschaftlich gewordene Stadtanlage wirkt, so ist ein Ensemble entstanden, das zu längerem Aufenthalt mit vielen Überredungskünsten lockt. Trotzdem findet man sich im Innersten unbe-



51. FLORENZ. DER PONTE VECCHIO



friedigt. Florenz ist so reich an Baudenkmälern und Kunstwerken, daß jeder, der Einzelstudien treiben will, entzückt sein wird; das Ganze aber hat etwas Ernüchterndes bei allem Glanz der Teile. Man betritt Florenz ja mit besonderen Erwartungen. Zu oft ist es als das italienische Athen bezeichnet worden. Florenz ist aber dieses: eine modernisierte Stadt, der man es anmerkt, daß sie zwischen 1865 und 1871 die Hauptstadt des neuen Königreichs Italien war, und die zugleich in ihren alten Teilen ein ungewisses, kaltes und förmliches, ja ein fast finsteres, drohendes Gesicht zeigt. Florenz erscheint mir wie ein hochmütiges Stadtindividuum, trotz aller Grazie. Es macht neugierig auf seine wahre Geschichte, ohne die Apotheosen der bewundernden Nachwelt; es stößt ab und zieht zu gleicher Zeit an. Man erlebt merkwürdige Gegensätze. Dom und Baptisterium liegen da wie riesige Denkmale einer fast sagenhaft anmutenden Zeit, ringsumher aber flutet ein junges modernes Großstadtleben. In Venedig erscheint die ganze Gegenwart wie bei der Vergangenheit zu Gast; in Florenz erscheinen die riesigen Bauwerke schon ein wenig wie Reste der Vergangenheit, die in eine neue Zeit hereinragen. Das Gegenwärtige will, wenigstens quantitativ, stärker werden als das Alte. So sind, zum Beispiel, die breiten Ringstraßen, die an Stelle der ehemaligen Befestigungen angelegt sind, und die schönen Korsostraßen, die die Stadt im Westen und Süden umziehen, der Anlage und Bebauung nach durchaus modern großstädtisch. Der Ponte vecchio dagegen mit seinen drei heiteren Bogenöffnungen und den vielen angeklebten, balkengestützten Wohnungen der Händler, ringsumher die pittoresk bunte, unregelmäßig regelmäßige Architektur der Uferhäuser am schnell und gelb dahinfließenden Arno und die weiterhin ganze Straßenzüge beherrschenden Palastbauten der alten Geschlechter – alles das ist dann wieder italienischer und charakteristischer als selbst der Prospekt des Ponte rialto. Durch steil emporführende Gassen, wo die Armut lungert, gelangt man vom Arno nach kurzer Zeit in exotisch reiche Gartenanlagen einer vornehmen

Villenkolonie von exklusiver Vornehmheit. An einer Stelle herrscht aristokratisch zurückhaltende Ruhe und Stille, und an einer anderen lärmt die Bevölkerung noch in ihrer alten zwanglosen Weise. Überall berühren sich Gegensätze. Altes und Neues steht hart nebeneinander; doch wird das Alte in Florenz schon zu einer „Sehenswürdigkeit".

Der erste Anblick des Doms in einer schönen Mondscheinnacht war gewaltig. Die riesige Masse hob sich als Silhouette von der hellen Wolkenschlacht am Himmel mit einer Wucht und Größe ab, die ein Höchstes ahnen ließen.

Als wir am nächsten Morgen gleich wieder den Weg zum Dom suchten, um uns die nächtliche Impression im Licht des Tages bestätigen zu lassen, mußte die Empfindung dann freilich in manchem Punkt wieder resignieren. Auch am Tage wirkt die Masse als Ganzes groß und majestätisch wie nichts, was ich bisher in Italien gesehen habe; nur kommt man nicht zum vollen Genuß dieser Massenwirkung, weil ein tausendfaches Detail, das nicht organisch empfunden wird, den Blick vom allein Wirkungsvollen anspruchsvoll ablenkt.

Es beweist dieses Denkmal einer heroischen Baugesinnung, daß die Florentiner zur nordischen Gotik ein fruchtbares Verhältnis nicht gehabt haben. Von dem naiven Reichtum, von der inbrünstigen Mystik der zugleich vom Norden und vom Orient befruchteten Gotik der Markuskirche ist im Florentiner Dom nichts mehr zu finden. Es ist, als sei der Apennin in jenen Jahrhunderten auch geistig eine Schranke zwischen dem an der levantinisch nordeuropäischen Handelsstraße liegenden Venedig und dem inländisch italienischen Florenz gewesen. Blickt man auf die wuchtige Masse der Domarchitektur, mit der Arnulfo di Cambio 1294 begann, so sieht man, trotz der vorgeblichen Gotik, eine Anlage toskanisch-romanischen Charakters, in der der im damaligen Italien unvermeidliche orientalische Einschlag fast sarazenisch erscheint; man sieht zu dieser frühen Zeit schon die Raumideen der Renaissance



52. DER DOM, VON SÜDOSTEN GESEHEN

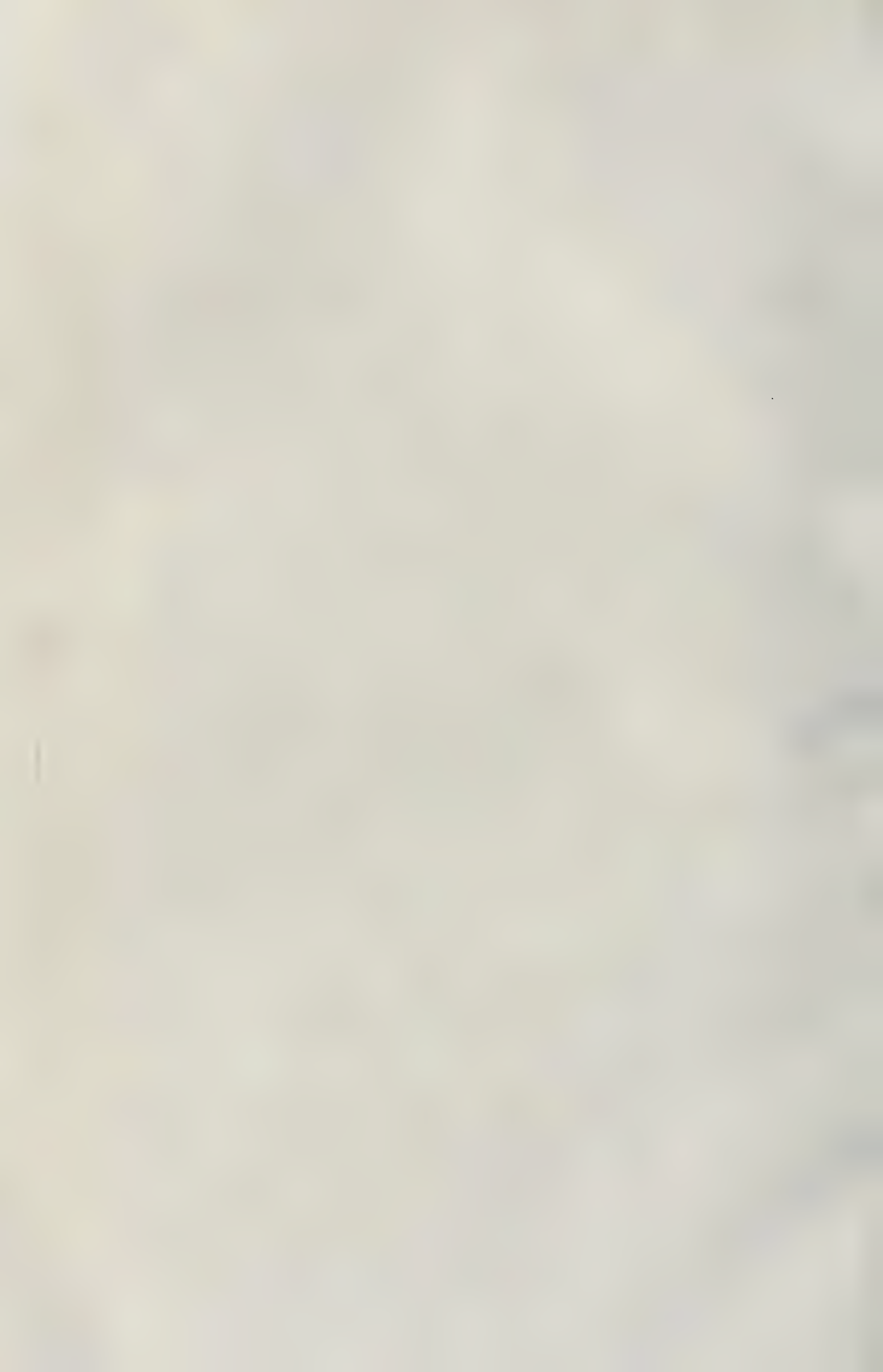


sich durchsetzen, sieht zwei einander fremde Raumformen, die Hallenkirche und die Kuppel der Zentralkirche, sich künstlich verbinden und daneben einen in den Grundformen noch karolingisch empfundenen Kampanile aufragen. Gotisch ist eigentlich nur die Steinhaut dieser Baumasse, ist nur der Schmuck. Das will sagen: die Gotik ist nicht in ihrer überdekorativen Kraft, nicht in ihrem konstruktiven Grundgefühl begriffen worden, sondern äußerlich, als Dekorationsstil. Dieses ist es, worüber man vor dem Florentiner Dom nicht hinwegkommt: daß in der Architektur zwei verschiedene Bauprinzipien unorganisch vereinigt worden sind. Die gotischen Dekorationsformen betonen, wie es in ihrem Stilcharakter liegt, die Senkrechte und weisen auf ein Vertikalsystem; in der Baumasse als Ganzes ist dagegen durchaus das wagerecht Gelagerte betont, das Horizontalsystem. Nun hätte das immerhin geschehen können, ohne daß das Resultat so viel Problematisches aufzuweisen brauchte. Man denke an die etwa gleichzeitig gebaute Notre-Dame von Paris. Auch dort haben die Baumeister der gotischen Romantik nicht unbedingt nachgeben mögen, haben sie die Gotik gewissermaßen akademisch gemacht und in ein Horizontalsystem gezwungen. Aber mit welch bedeutender Gestaltungskraft ist es dort geschehen, mit wie viel Kausalgefühl! In der Notre-Dame erscheint echte Gotik von heraufdämmerndem Renaissanceempfinden gebändigt und geordnet; im Florentiner Dom wendet sich das Bauprinzip aber feindlich gegen die Gotik und bedient sich doch ihrer Schmuckformen. Die Gotik war ein primärer, ein herrschender Stil; die Renaissance war ein sekundärer, ein dienender Stil. Trotzdem benutzt in Florenz das nur Abgeleitete als Herr etwas ursprünglich Gedachtes: das ist es, was den Eindruck des Unorganischen hervorbringt. Da es aber unorganisch ist, so ist der reiche Schmuck auch in einer Weise kleinlich geraten, die der Wucht des Ganzen widerspricht. Das kunstgeschichtliche Interesse kann sich nicht leicht ein merkwürdigeres Gebäude denken als den Dom von Florenz, als dieses Denkmal eines unerhörten Triebes zur Macht und zum Glanz,

woran anderthalb Jahrhunderte gebaut haben, das ein Pantheon über Gräbern großer Männer werden sollte, das ein kommunaler Riesenwille übergroß gewollt hat, als handle es sich um einen Babelgedanken, in dessen verwickelter und verworrener Baugeschichte es immer wieder Stockungen, Konkurrenzen, Umarbeitungen und Kommissionsbeschlüsse gab, bevor Brunelleschi seine prachtvolle Riesenkuppel majestätisch emporwölben konnte. Aber die Kunstgeschichte ist eine Sache für sich – ist nicht meine Sache. Es handelt sich um lebendige Wertungen, um den Kampf zwischen zwei Zeitwillen. Es weist dieser stolze Dom auf ein Manko im Zeit- und Rasseempfinden der Renaissance, worüber der in Florenz nach dem Höchsten Suchende nicht hinwegkommt. Die Schönheit der Bauteile wird einzeln genossen. Man wandelt um die Kuppel herum, die romanisch-antikische Wucht und Grazie ihrer Wölbungen bewundernd, steht aufs höchste angeregt vor Giottos edel gegliedertem Kampanileaufbau und läßt die Monumentalität der geometrisch gemusterten Hallenwände auf sich wirken. Tritt man aber zurück, um das Ganze zu erfassen, so wollen die bedeutenden Motive nicht zusammenklingen. Mehr merkwürdig als überzeugend ist auch die horizontal streifende, schwarz-weiße Marmorinkrustation. Sie bringt in das kubisch Plastische der Gesamtarchitektur ein überbetontes, geometrisch flächenhaftes Element, das eine höhere Monumentalität nicht aufkommen läßt. Die Baumasse erhält dadurch etwas Süßliches, etwas möbelartig Zierliches und unorganisch Leichtes, das zu dem Kolossalischen nicht stimmt. Man braucht sich gar nicht an die erst im neunzehnten Jahrhundert „stilstreng" nachgeahmte Vorderfassade zu halten (bis dahin war die Vorderfront eine kahle Ziegelfläche; wenn sie es doch geblieben wäre!), sondern nur an die Schauarchitektur des in sich sehr harmonisch durchgebildeten Kampanile Giottos und seiner Nachfolger. Wie immer in dieser Architektur der Kunstverstand auch triumphiert, wie sehr man auch die Stockwerksgliederung und die Anordnung der Fenster bewundern muß: die eine große Willensgebärde fehlt; das Resultat



53. DER KAMPANILE DES DOMS



ist mehr durch kluge Häufung und Anordnung als durch Gestaltung erzielt. Das Nebeneinander der flachen Streifenwirkungen und der Marmorplastik erzeugt den Eindruck des Spielerischen, des Artistischen. Es ist alles glänzend gemacht, aber nicht gewachsen.

Der freistehende Glockenturm berührt übrigens den Nordländer jedesmal wieder fremdartig. Schon bei den Fahrten durch das Land fällt der Dualismus von Kirchenhaus und Glockenturm immer wieder auf. Die Italiener wollten die Kirche abgeschlossen als Basilika oder Zentralbau ausbilden; doch mochten sie auf den festungsartigen Turm auch nicht verzichten, und sie isolierten ihn, weil er mit dem Kirchengebäude um so schwieriger zu verbinden war, je klassizistischer die Architektur empfunden wurde. Das war logisch, doch nicht sehr künstlerisch. Der Anblick ist merkwürdig und interessant, doch nicht eben überzeugend. In Deutschland sind Turm und Kirchenhaus ganz miteinander verwachsen. Der Turm ist weniger ein zweckvolles Glied der Architektur, als vielmehr ein Symbol, dem die ganze Kirche zur Basis wird. Beim Florentiner Dom ist es in einer gewissen nachdrücklich originellen Weise störend, wie der viereckige, reich ornamentierte Kampanile neben der schlichten Wucht der Kuppel emporragt. Die beiden Turmgedanken machen sich Konkurrenz. Das einzusehen ist freilich nicht eben leicht, weil das Nebeneinander beider Türme historisch geworden ist und darum von der Anschauung wie etwas hingenommen wird, das der Kritik nicht mehr untersteht. Auch ich muß mich auf Schritt und Tritt gegen das Gefühl, vor etwas historisch Organischem zu stehen, wehren; um mich dagegen wehren zu lernen, um naiv anschauen zu lernen, habe ich ja aber diese Reise unternommen.

Im Innern des Doms wiederholt sich der Zwiespalt der Empfindung. Die Wirkung ist zugleich erhaben und frostig leer und gruftartig. Während die gewaltigen Gewölbespannungen des Hauptschiffes eine prachtvolle Raumgasse in die Tiefe schaffen, bleibt die Kuppelwölbung ohne eine höhere architektonische Wirkung. Wenn hinten im Chor die Lichter brennen und Prie-

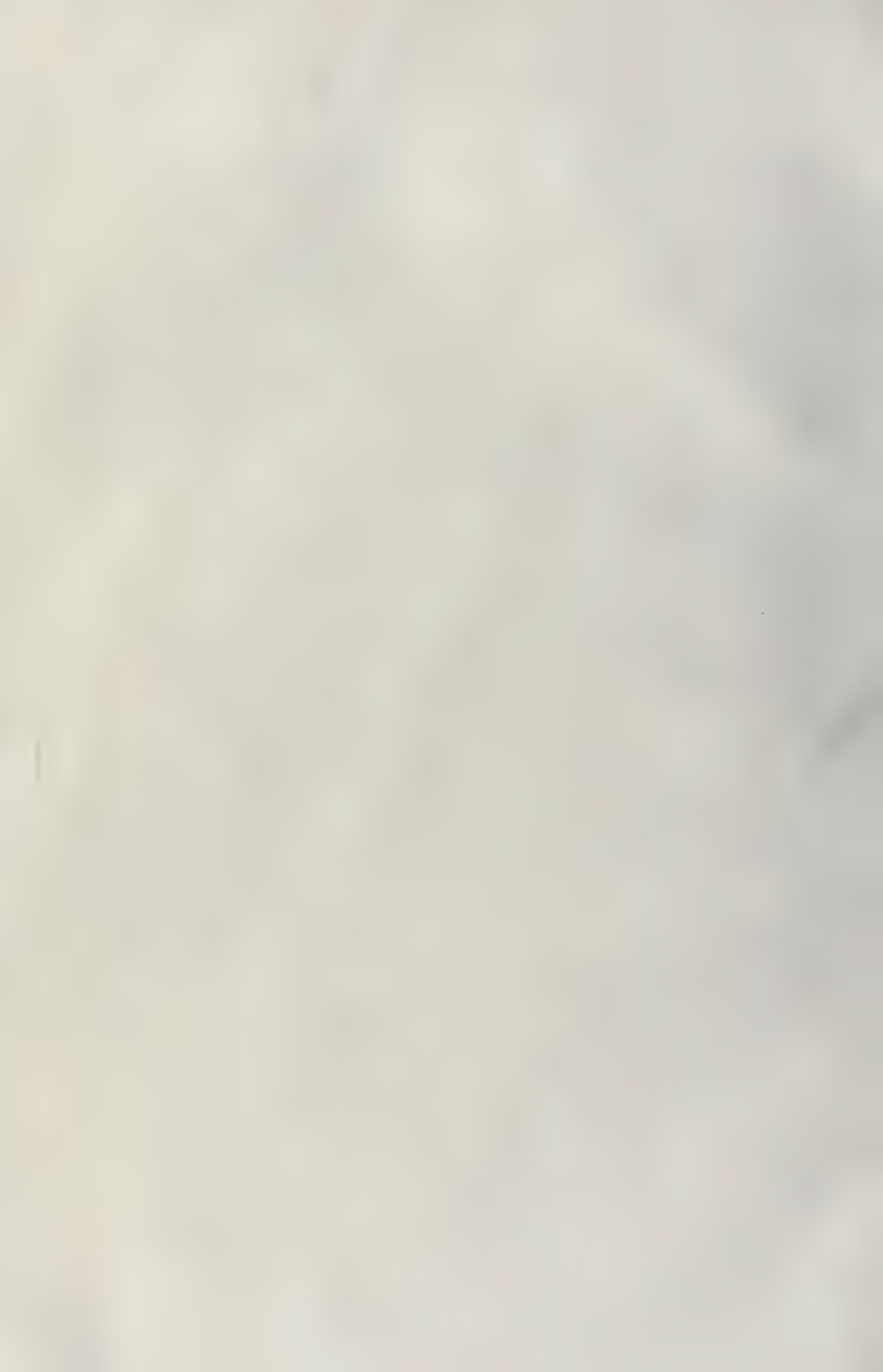
stergeplärre durch den leeren Raum hallt, so fühlt man heute noch erdrückende Savonarola-Stimmungen.

Das Zusammengesetzte der Domarchitektur wird noch mehr empfunden, weil der Bau des Baptisteriums hart nebenan ein Muster edler Einfachheit und natürlicher Monumentalität ist. Beim ersten Anblick dieses Bauwerks habe ich nur so herausgeschrien: Peter Behrens! Dieser moderne Architekt hat von diesem Bauwerk viele seiner primitiv raffinierten, geometrisch architektonischen Formen unmittelbar abgeleitet. Er hat den rechten Instinkt gehabt. Aus dieser eckigen Schlichtheit, die unmittelbar auf die Antike und auf frühchristliche Sachlichkeit zurückweist, sind in der Tat für uns neue Anregungen zu gewinnen. Mathematisch kalt ist ja auch dieses alte Bauwerk; doch ist in dieser Kälte ein schönes und starkes Grundgefühl, das fortwirkend allen Zeiten sich neu offenbart. Es fehlt die mißverstandene, veräußerlichte Gotik; alles ist auf Verhältnis, Gliederung und organischen Aufbau gestellt. In diesem Fall hilft die schwarz-weiße Marmorinkrustation zusammenfassen und balkenartig gliedern. Zudem ist der kleinere Maßstab für diese Art von Architektur, die um des ihr innewohnenden antiken Urgefühls willen mit gebundenen Flächen arbeiten muß, das Gegebene.

Mit Ungeduld habe ich dann die berühmten Bronzetüren des Baptisteriums aufgesucht, die Ghiberti gebildet hat und von denen eine Autorität wie Michelangelo gesagt hat, sie seien wert, die Pforten des Paradieses zu sein. Und wieder hat mein Gefühl auch vor diesen Wunderwerken der Artistik zwischen ja und nein geschwankt. In Ghibertis Plastik sieht man mit strahlender Meisterschaft und in unwiderstehlicher Fülle auftauchen, was der Kunst stets verderblich wird: den Willen, Illusion zu erzeugen. In der Wunderplastik dieser Türen will Ghiberti nicht das Räumliche architektonisch fühlbar machen, er will vielmehr den Raum malerisch vortäuschen. Er will in Bronze dekorativ bildhaft malen; er mißachtet, als einer der ersten, das Grundgesetz der Skulptur und

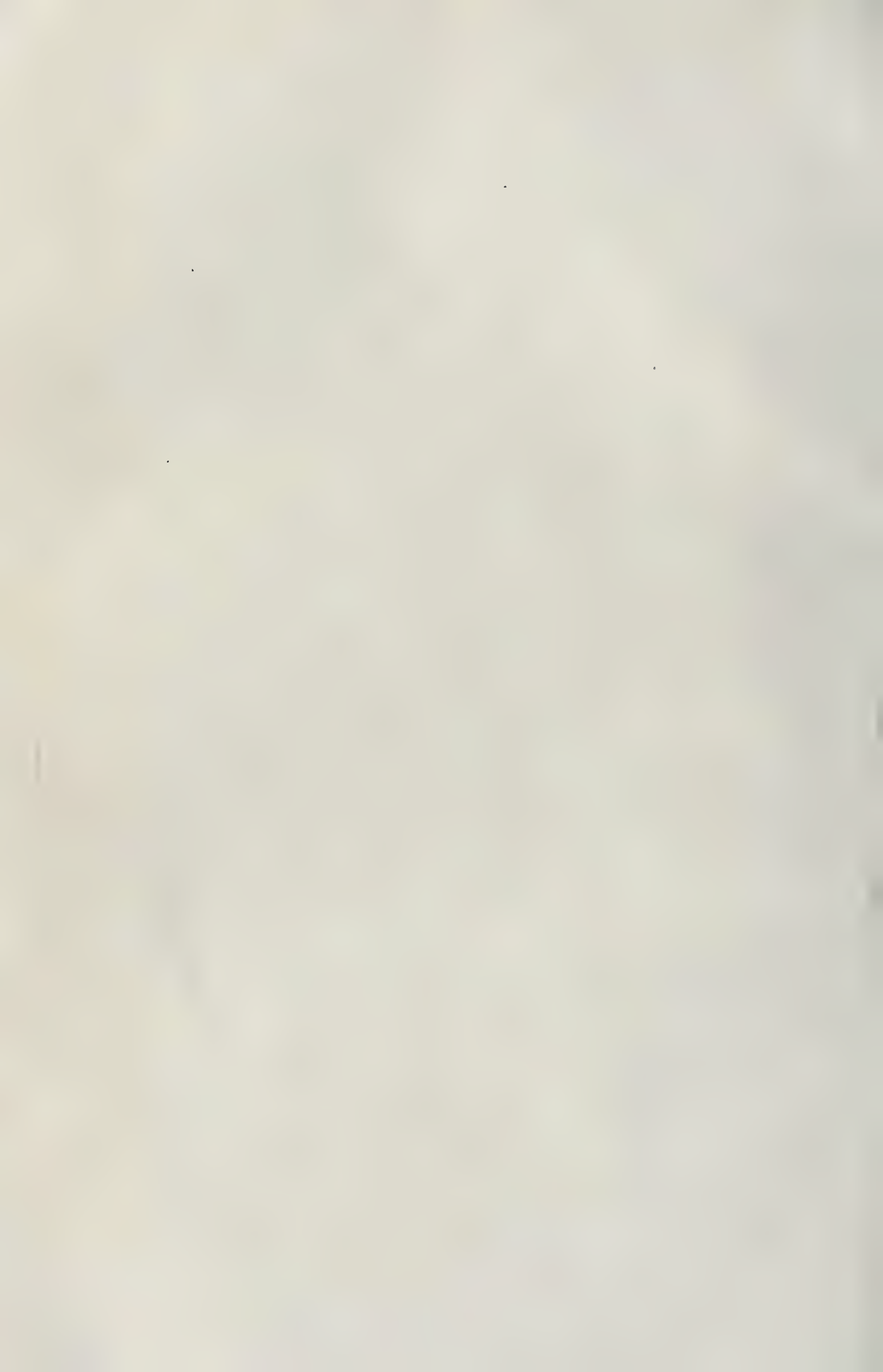


54. GHIBERTI, BRONZETÜR DES BAPTISTERIUMS
DETAIL





55. GHIBERTI, BRONZETÜR DES BAPTISTERIUMS
DETAIL

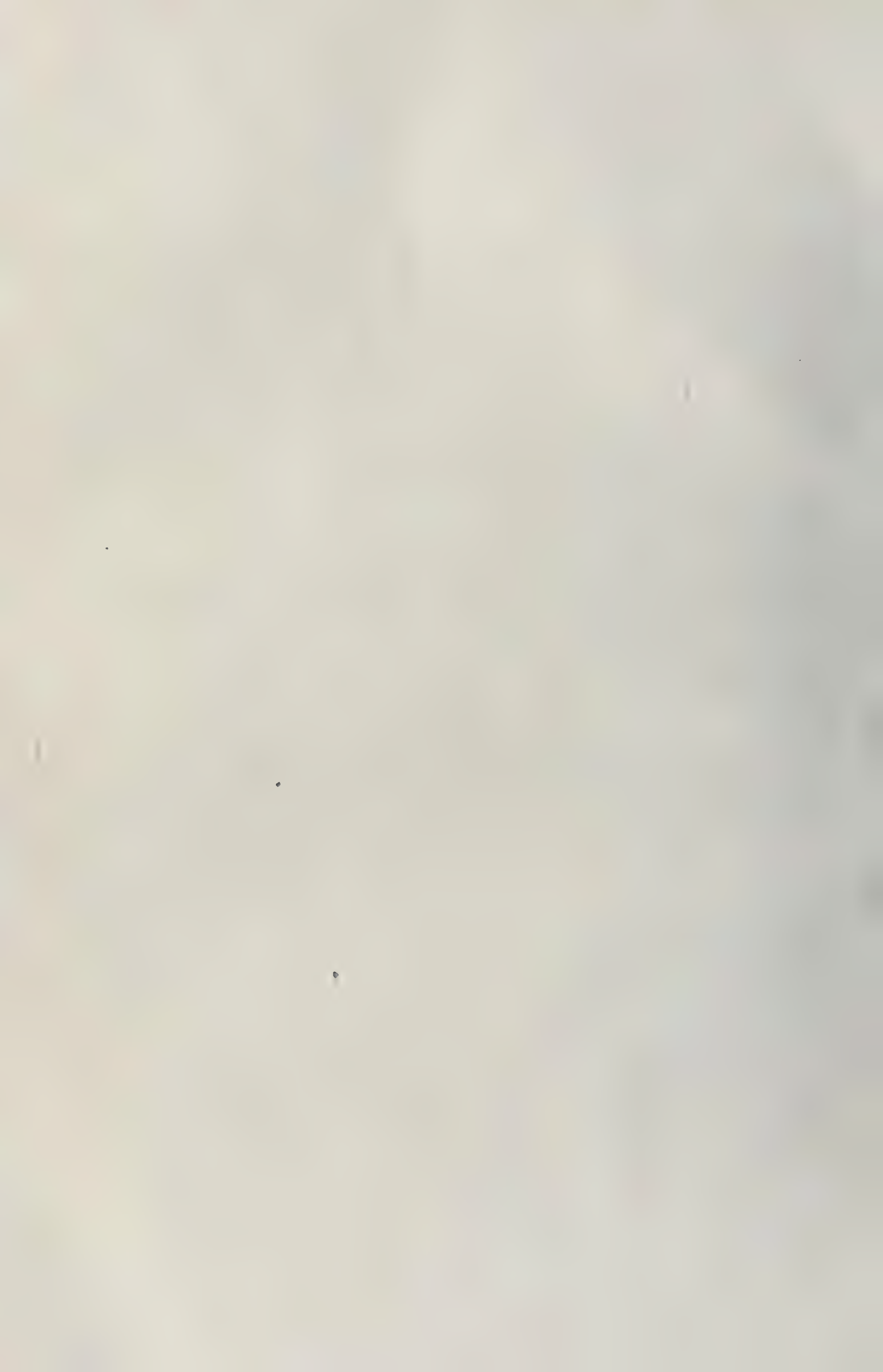


vor allem das des Reliefs; er anerkennt nicht mehr die imaginären Raumgrenzen und überschreitet sie wie ein Naturalist. Donatello und Verrocchio tun es ihm als Rundplastiker darin gleich, wie es die fast naturalistisch aus ihren Nischen an der Fassade der Kirche Or San Michele hervortretenden, erstaunlich gut gemachten Heiligenfiguren dem Vorübergehenden beweisen. Ghiberti übertreibt das Relief und berührt dadurch eine Grenze des Unkünstlerischen. Er hat mit seinen Türen der Nachwelt etwas ewig Kostbares geschenkt; die gotisch antikische Motivenfülle wirkt berauschend, und es gehören die Einzelheiten zum Feinsten, was kunstgewerblich je geschaffen worden ist. Doch wird man gut tun, junge Künstler von diesen Mustern eher zurückzuhalten, als sie ihnen zu empfehlen. Die Skulptur steht in den Werken Ghibertis, Donatellos und auch Verrocchios, wie sie am Baptisterium und am Dom, in vielen Kirchen und vor allem auch im Bargello-Museum in reicher Fülle sich der Betrachtung darbieten, auf einer Grenzscheide. Sie kommt aus der Schule grotesker Charakteristik und deutungsreicher Ausdruckskraft her und sucht dieser Schule zu entlaufen und naturalistisch zu werden, während sie zugleich eine reiche Kunstgewerblichkeit anstrebt. Naturalistisch-artistisch ist sie insofern, als sie alles Lebendige darstellen will, ob es nun künstlerisch angeht oder nicht. Sie strebt die Giotto-Tradition zu erweitern, und zerstört sie dabei; sie vereinigt unsagbare Reize und schlimme Unarten, höchsten Kunstverstand und schwankenden Kunstinstinkt. Das Erlebnis, das die Bronzepforten Ghibertis auslösen, setzt sich vor den Plastiken Donatellos fort, in den Sälen des Bargello. Was in der Kirche S. Antonio zu Padua gedacht wurde, findet eine Bestätigung. Unaufhörlich fühlt man sich hin und her geworfen. Man sieht einem Bildner zu, der nicht vom Naturgefühl zu stilistischer Gebundenheit und Ordnung strebt, sondern der in eine große Stilkonvention hineingeboren ist, und der sie naturalistisch zu sprengen sucht, dem dabei einzig geartete Übergangswerke gelingen, zugleich frei und notwendig, aber auch weder frei noch notwendig.

Von Donatellos knabenhaft adeligem und von Verrocchios schlankem, naiv posierendem David im Nationalmuseum kommt Michelangelo her; auf Donatellos „lachenden Knaben“ geht dann aber auch der neuitalienische Marmorunfug letzten Endes zurück. Alle diese großen Talente, diese Goldschmiedemeister der Skulptur wollen stets ein Äußerstes. Nicht ein Äußerstes des Gefühls aber, sondern des Effekts. In diesem Bezug sind sie schon im schlechten Sinne modern. Doch lassen sie in diesem Streben zu einem Äußersten niemals persönliche Großheit vermissen. Wenn ich mich gegen diese Künstler in mancher Weise wehre, so tue ich es nicht gegen das Wunder ihrer Gestaltungskraft, sondern gegen die Kunstgesinnung, die sich in ihrem Talent manifestiert. Diese Gesinnung wollte, was wir fortan nicht mehr wollen dürfen, was gewollt zu haben uns tief schon in Unwahrheit und Unkultur verstrickt hat. Dieses ist der Punkt, wo es gilt, selbst hart wie ein Renaissancemensch zu sein. Ich kann es nachfühlen, wenn jemand im Nationalmuseum von den Plastiken Donatellos, Ghibertis, Verrocchios, Riccios, Giovannis da Bologna, Minos da Fiesole und vieler anderer gar nicht fortgehen mag, und daß man das eigene Selbst den Spezialstudien dieser immerhin ungeheuren Vergangenheit zum Opfer bringt. Denke ich jedoch aus all diesem funkelnden Reichtum heraus nur an eines der Akanthuskapitäle der Markuskirche zurück, so fühle ich mich in einer ganz anderen Weise erregt und beglückt. Denke ich an Ghibertis „Paradiesespforte“, so registriere ich eine herrliche Erfahrung, denke ich an Donatellos tanzende Reliefengel, an seinen heiligen Georg, seinen David und die unübersehbare Arbeitenreihe anderer Meister, so halte ich den Schlüssel zu manchem Kunstgeheimnis in Händen, ich fühle mich reicher und lebendiger. Denke ich dann aber – unwillkürlich – an die anonymen Skulpturen der Gotik, etwa an die des Reimser Doms, so fühle ich mich menschlich erschüttert noch in der Erinnerung. Die Florentiner Bildhauer lassen mich die Geschichte, die Kunst, das Talent und die Wunder einer kräftig und üppig aufsprießenden Kultur empfinden; jene namenlosen gotischen



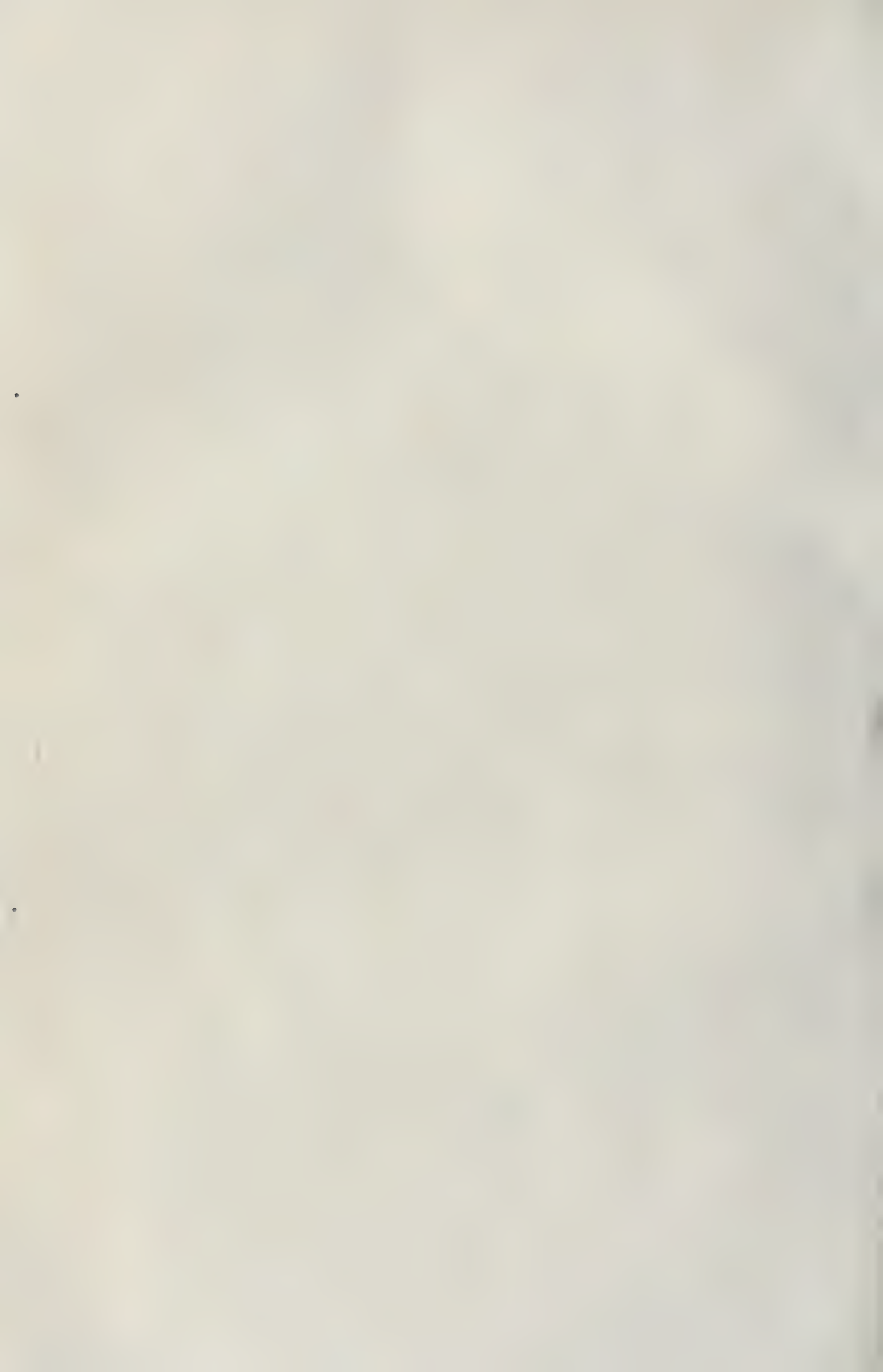
56. VERROCCHIO, DAVID. BRONZE
NATIONAL-MUSEUM





57. ETRUSKISCHE SKULPTUR. SARKOPHAG

ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM



Skulpturen im Norden oder auch die etruskischen Grabplastiken, die man in Florenz im Museum sehen kann, lassen mich an Gott und an das Verhältnis des Menschen zu ihm – an mein Verhältnis zu ihm denken. Kann es da, wenn unsere Natur zu wählen zwingt, ein Schwanken geben?

Was die Architektur, die Florenz vor allem den Charakter gibt, von den Renaissancebauwerken der oberitalischen Städte in bedeutender Weise unterscheidet, das ist ihr Charakter als Zweckarchitektur. Nicht nur die Paläste des Mittelalters haben ausgesprochen festungsartige Formen, auch die Palastbauten des fünfzehnten Jahrhunderts noch sind in erster Linie nicht Schauarchitkturen. Sogar auf den Dom ist etwas von jenem Charakter einer Schutz- und Trutzarchitektur übergegangen, der auf die kämpfereiche Geschichte der Stadt hinweist. Man sieht heute ja nur noch Einzelwerke. Denn wenn man den Berichten trauen darf, so ist Florenz im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert so reich an jenen „Geschlechtertürmen" gewesen, die den Patrizierpalästen zugehörten, daß der der Stadt Nahende einen wahren Wald von Türmen gesehen haben muß, etwas so, wie wir heute in einer Industriestadt von einem Wald von Schornsteinen sprechen. Aber auch von den wenigen erhaltenen Beispielen – Bargello, Palazzo Vecchio, Strozzi, Pitti, Medici usw. – kann man die Baugesinnung jener Zeit noch ablesen. Diese alten Paläste sind nicht im Sinne der Renaissance darstellende Architekturen, dafür sind es charaktervolle Bauwerke, die unmittelbar Eindruck machen und lebendige Vorstellungen erwecken.

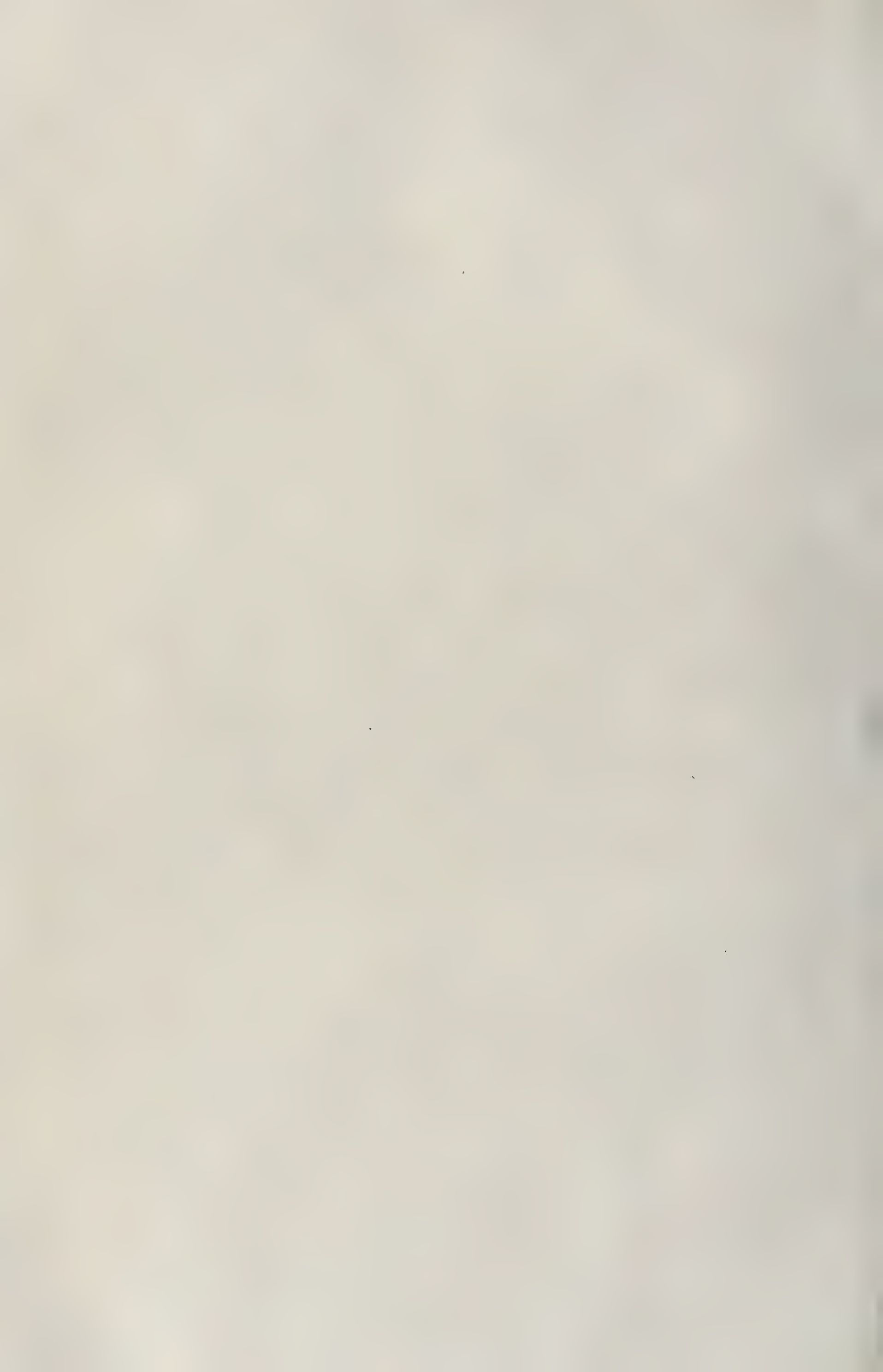
Der zwingburgartige Palazzo Vecchio beherrscht die Piazza della Signoria mit seiner Zinnenarchitektur, aus der ein minarettartiger Turm eckig schlank emporwächst. Von dieser Piazza wird in den Lehrbüchern der Kunstgeschichte stets in hohen Tönen geredet, doch bereitet er dem, der den Markusplatz gesehen hat und nun noch eine Steigerung erwartet, eine starke Enttäuschung. Die Grundform des Platzes ist vortrefflich;

wieder sieht man zwei Plätze, die im rechten Winkel zu einem Platz vereinigt sind und deren innere Ecke aufs glücklichste von dem vorgeschobenen Palazzo Vecchio betont wird. Doch ist die Schönheit nur im Grundriß. Wirkungsvoll ist allein der Blick von der Seite der Via Calzaioli. Von dort sieht man den Platz begrenzt durch den alten Palast und durch die in edlen Verhältnissen ihre Bogenöffnungen schwingende Loggia dei Lanzi, während der Blick ahnungsvoll die schmale, gegen den Arno geschlossene Straße der Uffizien, die mehr wie ein langgestreckter Hof ist, hinabsieht. Wendet man sich auf dem Platz aber nach andern Richtungen, so bleibt der Raum ohne rechte Wirkung. Der Platz erscheint dann fast ärmlich und schäbig. Es wird überliefert, daß die Loggia hätte um den ganzen Platz herumgeführt werden sollen. Wäre es geschehen, so hätte in der Tat ein bedeutendes Forum entstehen können; im heutigen Zustande hat der Platz ein flaches, unruhiges und unerfreuliches Aussehen. Daran können auch die Statuen, Brunnen und Denkmale nichts ändern; um so weniger, als der Eigenwert dieser zum Teil kolossalischen Figuren gering ist. Und noch mehr beeinträchtigt den Raumeindruck dann das unruhige Skulpturengezappel unter der Loggia dei Lanzi. Um so geschlossener und stimmungsvoller wirkt der Innenhof des alten Palastes, der später im Sinne der Renaissance ausgebaut worden ist, der dem Volk als Durchgang dient und in dessen Mitte auf flacher Brunnenschale Verrocchios anmutiger Putto mit dem Fisch plätschert.

Der ehemalige Palazzo del Podesta, Bargello genannt, worin sich das Nationalmuseum befindet, schließt sich im Charakter dem Vecchiopalast an. Oder vielmehr, er geht ihm um fünfzig Jahre vorher. Auch dort ist die architektonische Ausbildung in den Hof verlegt, dessen Disposition mit Hallen, Treppen und wappengeschmückten Wänden zu den unvergeßlichen Eindrücken gehört, weil man in den architektonischen Gliederungen die Empfindungsweise einer ganzen Epoche schwingen fühlt. Auf diesem Hof und vor der von außen zum Saal hinaufführenden Treppe



58. DIE PIAZZA DELLA SIGNORIA MIT DER LOGGIA DEI LANZI



kommt einem der Nibelungen Kampf im Palast Etzels ins Gedächtnis.

Diese festungsartige Stimmung ist in der Folge in Florenz geblieben, trotzdem sich die Einzelformen wandelten. Es ist bezeichnend, daß man vor dem Palazzo Pitti oder dem Palazzo Strozzi an „Stil" erst in zweiter Linie denkt. Vor allem die riesige Masse des Pittipalastes liegt in solch majestätischer Mächtigkeit da, daß das Detail kaum noch wahrgenommen wird. Man könnte sich keinen stolzeren Königspalast vorstellen, als dieses auf erhöhtem Terrain mit der ungeheuren Wucht seiner Rustikaquaderung horizontal gelagerte Haus der Pitti, hinter dem sich der Boboli-Garten groß und königlich ausbreitet. Und doch war es nur die Palastburg eines reichen Patriziers, der sich gegen viele Neider und Feinde in der Stadt zu wehren hatte. Dieser Palast, dessen Keim von Brunelleschi stammt und der so wie er daliegt erst im Laufe der Jahrhunderte entstanden ist, gibt eine Ahnung, mit was für einem Menschenschlag man es zu tun hat. Ein solcher Bauherr mutet halb an wie ein Nachkomme römischen Cäsarengeistes und halb wie ein amerikanischer Kapitalistenwille. Nicht viel geringer ist das trotzige Selbstgefühl in den anderen Palastbauten des alten Florenz. Immer ist die Grundstimmung düster prächtig. Die Prunksucht erscheint gebändigt von der Notdurft, die zur Sachlichkeit zwang. Es sind rechte Stadtpaläste. Noch heute liegen diese würfelförmigen Quadermassen wie unlöslich dem Ganzen eingebettet da. „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt."

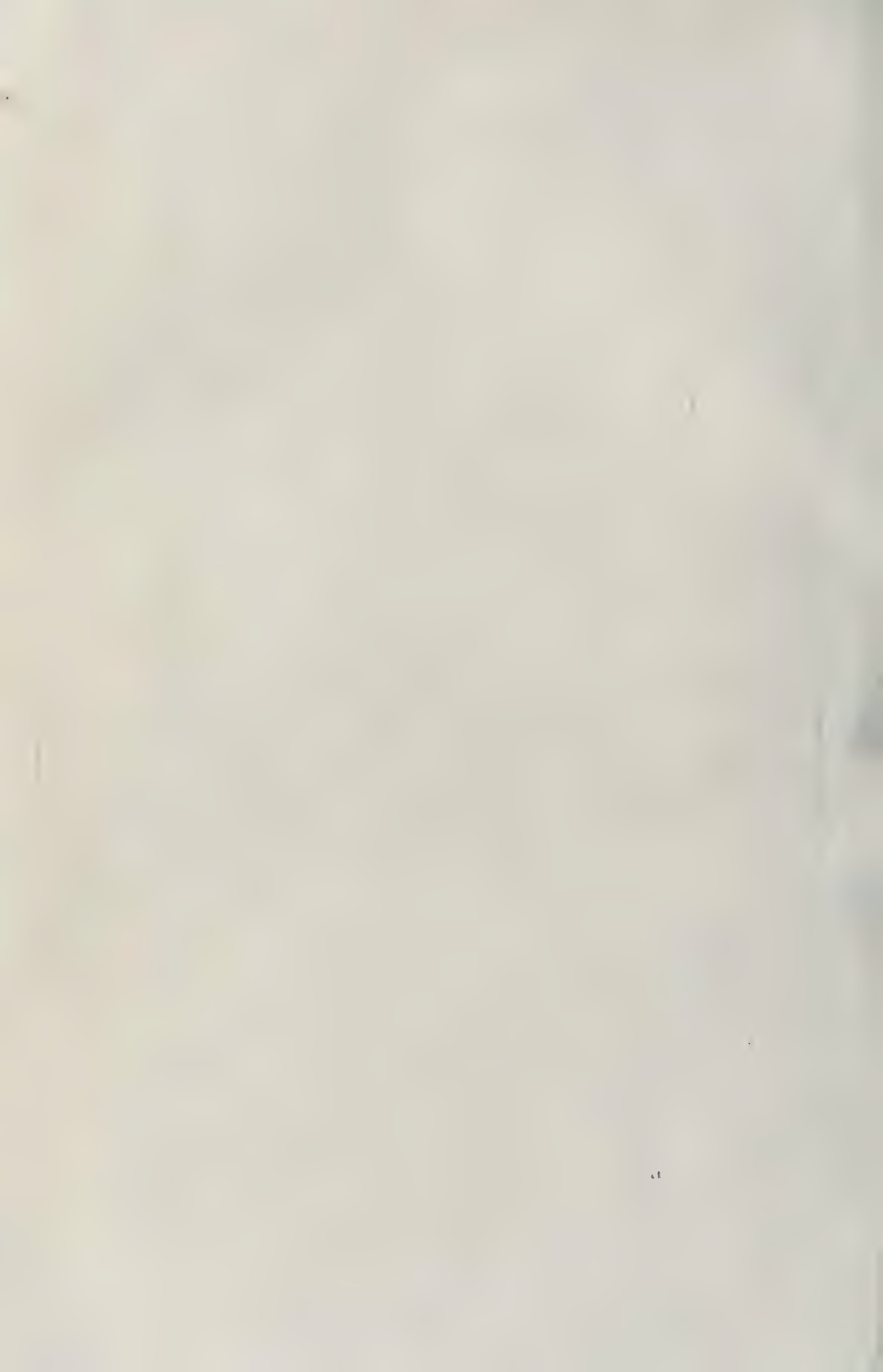
Daß sich in der Tat ein Zweckgesetz gebildet hat, daß man im Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts auch anders bauen konnte, beweisen die vom Baumeister der Domkuppel und des Pittipalastes, von Brunelleschi, entworfenen dekorativen Hallen des Findelhauses. Der römische Säulenstil ist dort angewandt, als gehöre das Palazzo Pitti einer ganz anderen Zeit an. Nur beim genauen Hinsehen spürt man die große Persönlichkeit Brunelleschis. Es ist in dieser Hallenarchitektur eine schöne Strenge und Herbig-

keit, es ist im rein Dekorativen viel Keuschheit und eine edle Kraft im klassizistisch Pikanten. Freilich beweist die Form des einfachen Oberstocks auch, daß die Verbindung des halb ländlichen Profanbaus mit dem antikisch Repräsentativen mehr ein geistreiches Spiel als eine schöpferische Kunsttat gewesen ist. Da die Piazza dell'Annunziata von ähnlich gebildeten, zart und elegant erscheinenden Arkaden rings eingeschlossen ist, wird sie zu einem der zierlichsten Schmuckplätze, die man sich denken kann. Die beiden barocken Brunnen und das Denkmal Giov. da Bolognas wirken in diesem Rahmen mit einer ganz anderen Bedeutung, als es ihrem Eigenwert zukommt. Die geistreich in Kreise komponierten Wickelkinder Andrea della Robbias am Findelhaus erhöhen noch die Liebenswürdigkeit der Anlage.

Man sollte meinen, dem Erbauer der Domkuppel hätte diese Säulengrazie widerstreben müssen, weil sich darin ein anderes Bauprinzip, eine andere Seele ausspricht. Im Gegenteil, dieser Dualismus, diese Vielseitigkeit hat auch ihn offenbar gereizt. Darin war auch er ein echter Renaissancekünstler. Alle diese Architekten, mögen sie persönlich noch so groß sein, sind zwiespältig. Sie alle kommen aus einer selbständigen Baukultur her und streben, der Suggestion der Zeit unterliegend, zu einer reicheren, feineren, doch nur abgeleiteten Kultur hin. Es ist ein Riesenkampf von Sein und Schein, der auch in Florenz ausgetragen wird und der über die liebliche Stadt eine Stimmung von Tragik breitet. Auch für die Kunst der Renaissance ist die um 1500 erscheinende Gestalt Savonarolas symbolisch: Dieser Mann wollte aufhalten, was nicht aufzuhalten war, wollte etwas unterdrücken, was den Italienern seit zweihundert Jahren schon im Blute saß: den Willen zum Schein, zum Rausch, zur Unsachlickkeit und zum Intellektualismus – alles, was er in seiner Terminologie Gottlosigkeit nannte. Mit ihm fiel gleichnishaft die letzte Möglichkeit für die italienische Kunst, eine selbständige Ausdruckskunst zu sein. Es siegte mehr und mehr die ins Geniale gesteigerte Sucht, das Heilige zum Spielzeug des weltlichen Stolzes zu machen.



59. HOF DES PALAZZO VECCHIO MIT VERROCCHIOS PUTTO



Groß ist die Verwirrung, womit man zuerst der Überfülle der Kunstwerke in den drei großen Galerien von Florenz, in den Uffizien, dem Pittipalast und der Akademie, gegenübersteht. Man verzweifelt anfangs, zu einer ruhigen Übersicht zu gelangen. Da sind Tausende von Bildern, die alle ihren bestimmten historischen und künstlerischen Sonderwert haben, da ist die Fülle der antiken Statuen, da sind die Teppiche und andere Kunstgegenstände mehr gewerblicher Natur, und da sind endlich die Gebäude selbst, die mit ihren schweren, reichen Plafonds, Korridoren, Galerien und Säulen an sich schon des Studiums würdige Gegenstände sind. Je weiter wir in Italien vordringen, desto mehr wird es. Immer mehr Kunst, immer mehr Schönheit. Wie in einer goldenen Festwoge drängt sich die ungeheure Masse triumphierend uns entgegen.

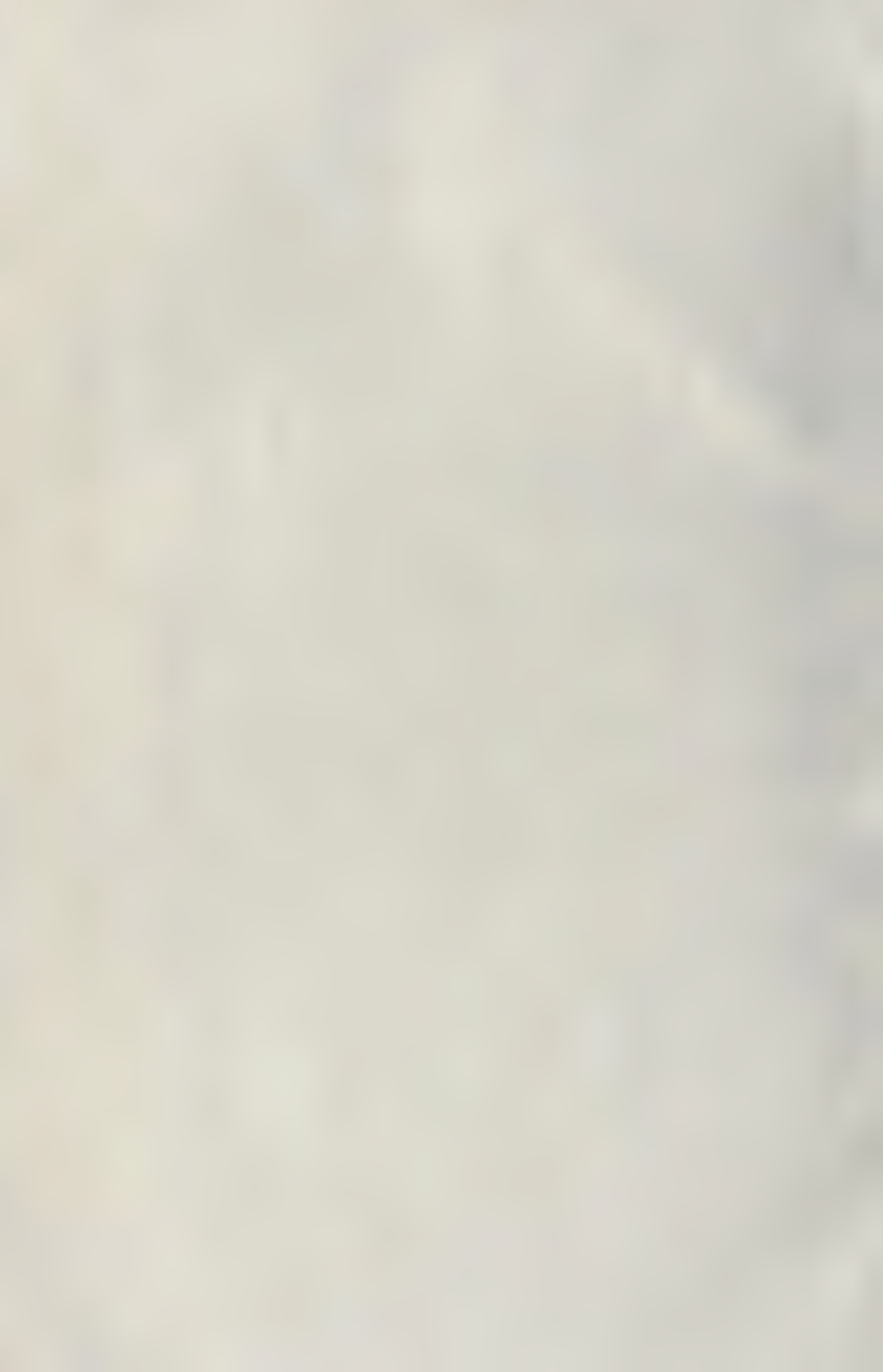
Schneller aber, als man zu hoffen wagt, ordnen sich die Eindrücke. Wenn man wiederholt die vielen Räume der drei großen Galerien abschreitet, wird es einem bald deutlich, wie außerordentlich einheitlich das Schaffen der Epoche, die wir Renaissance nennen, gewesen ist, und wie sehr die Einzelpersönlichkeiten unter eine Konvention gezwungen worden sind. Es erscheint im Besitz dieser Einsicht die italienische Malerei zugleich bedeutender und unbedeutender, als man dachte. Sie ist bedeutender, weil man sich diesen ungeheuren Reichtum, diese fabelhafte Fülle schlechterdings nicht vorstellen konnte; sie ist unbedeutender, weil man immer wieder von neuem das Letzte und Höchste vermißt. Es ist bezeichnend, daß diese Kunstwelt am meisten zu mir spricht, wenn ich ruhig und innerlich gesättigt bin, daß sie jedesmal aber versagt, wenn ich faustisch beunruhigt vor sie trete. So wie ich mir den Geist der Renaissance vor den Werken der großen Meister in den Galerien von Dresden, Paris und von andern Städten vorgestellt habe, ist er nicht. Leonardo erschien mir im Louvre gewaltiger als in den Uffizien, Signorelli war mir in Berlin geheimnisvoll größer als in Florenz, Tizian und Raffael sprachen sonst mit einzelnen Werken ganz anders zu mir, als nun

mit der Vielheit ihrer Bilder. Die früher gesehenen einzelnen Bilder ließen eine ungeheure menschliche Tiefe erwarten; statt dessen trifft das Auge nun ein Glanz, der von der Tiefe eher fortlockt. Es ist eine Tugend dieser Malerei, daß ihr alle kleinliche Empfindsamkeit fehlt, daß sie großzügig in jeder Weise ist; doch ist ihr im Vermeiden alles Sentimentalischen auch die echte Empfindung verloren gegangen. Was man im höchsten Sinne Gefühl nennt, gibt es nicht in dieser artistisch bis zu höchsten Möglichkeiten getriebenen Malerei. Um so verwunderlicher ist es, daß gerade die Sentimentalischen und Empfindsamen bei uns diese kalte Kunst immer als Muster aufstellen. Ich darf den Vorwurf nicht scheuen, die Malerei einiger großen Jahrhunderte und vieler unsterblichen Meister mit einem einzigen diskreditierenden Eigenschaftswort gekennzeichnet zu haben, weil nur die knappste Formulierung ausdrücken kann, was ich meine; und so wage ich es auszusprechen, daß die ganze italienische Malerei, von Fra Angelico bis Tizian, affektiert ist. Auf allen diesen kostbaren Bildtafeln zieren sich mehr oder weniger die Gestalten, es kokettieren die Madonnen, es setzen sich die Jesusknäblein in Positur, es drapieren sich die Engel und Heiligen, es schwebt die Grazie mit süßlichem Lächeln dahin, es blickt die Jungfrauenanmut mit müdem, falschnaivem und perversem Ausdruck auf den Betrachter, es heucheln die Männer ein falsches Heroentum und die Frauen eine falsche Fraulichkeit: alle sind sie im Grunde indifferent. Die Männer sind in Wahrheit lebensgierig, furchtsam oder aggressiv roh; und die Frauen sind odaliskenhaft träge, sind schöne Gefäße tierchenhafter Instinkte, sind männisch oder grausam listig. Doch sind diese Wahrheiten nirgends unzweideutig gemalt; das wahre Gesicht dieser Kunst verbirgt sich hinter Allegorie und Harmonie.

Was dann aber zu ehrfürchtigem Staunen zwingt, ist, daß trotz dieser durchgehenden Unwahrheit eine so strahlende Meisterschaft entwickelt werden konnte. Was aber drückt den Dingen den Stempel der Meisterschaft auf, wenn nicht die Wahrhaftigkeit!

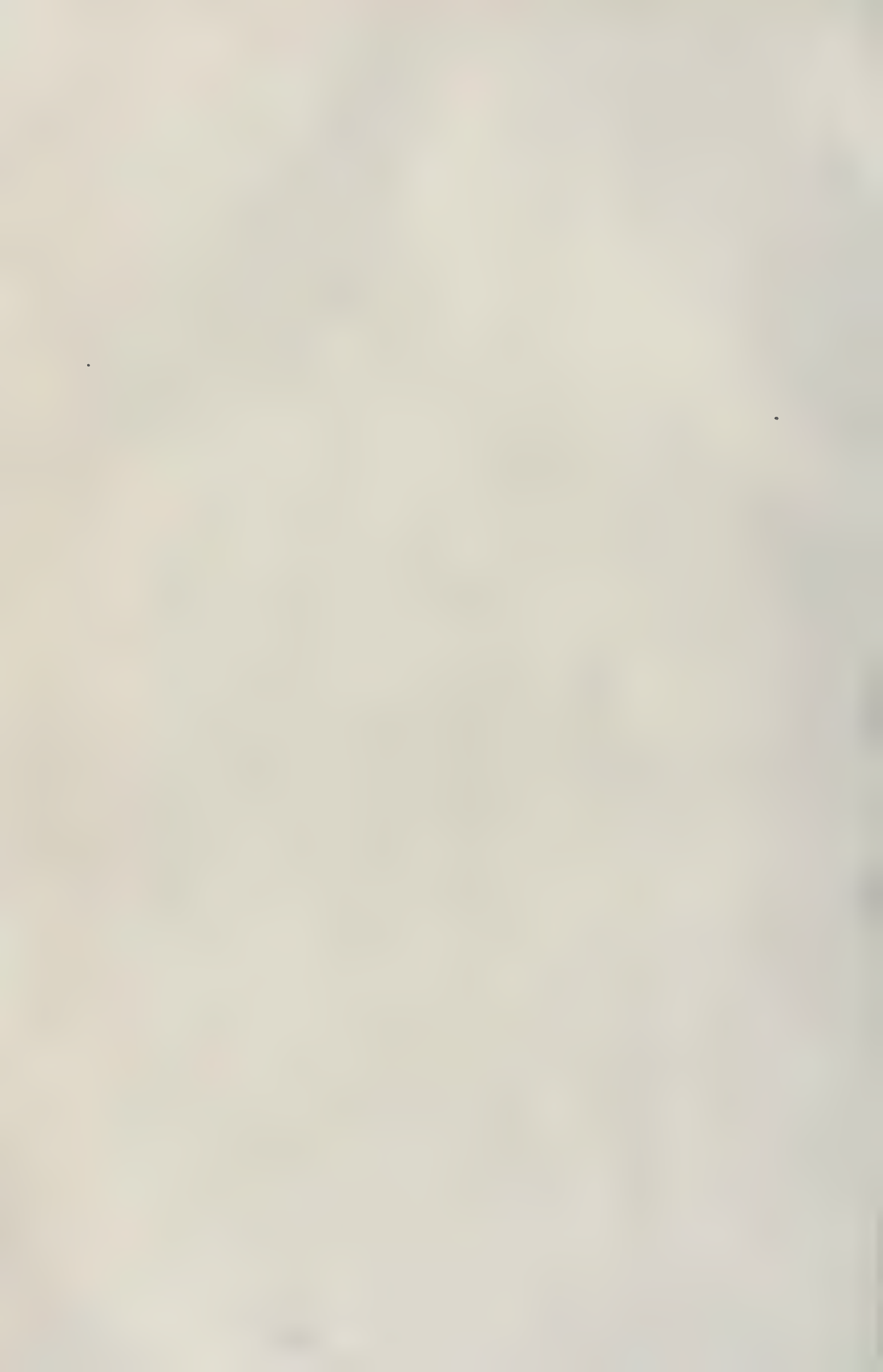


60. DER PALAZZO PITTI





61. DER PALAZZO STROZZI



In der Tat ist in den Kunstwerken der Renaissance noch eine andere als die offiziell verkündete Wahrheit, eine Wahrheit, die in vielen Punkten den Stoffen, der Auffassungsweise und dem sich ethisch gebärdenden Geiste widerspricht. Was in die Knie zwingt, ist die ungeheure Vitalität dieses Geschlechts, ist der Umstand, daß trotz der Künstlichkeit so viele Züge einer unmittelbaren Natürlichkeit in diese Malerei gedrungen sind, daß die Maler bei alledem große Meister waren. Neben der Lüge geht eine Wahrheit einher, die leben wird, solange Menschen atmen. Niemals vielleicht hat das, was man Talent nennt, einen größeren Triumph gefeiert. Das Gefühl für das optisch Musikalische wuchs zur Renaissancezeit in Italien gewissermaßen wild; alle diese Maler waren mehr oder weniger im Besitz dessen, was man die mathematische Wahrheit der Kunst nennen kann. Und es konnten diese Anlagen, es konnte der Instinkt für das Artistische im höchsten Verstande bis zu einer äußersten Stufe ausgebildet werden, weil die Talente, hervorgegangen oft aus Künstlerfamilien, aus Künstlerdynastien, in denen die Begabung erblich war, mit dem achten Jahre schon in eine praktische Kunstlehre traten und zeichnen und malen lernten, wie der Knabe heute schreiben, rechnen und fremde Sprachen sprechen lernt. Das künstlerische Handwerk wurde dadurch selbstverständlich. Doch war es, um den Vergleich fortzuspinnen, immer auch mehr oder weniger das, was der heutigen Jugend die „allgemeine Bildung" ist: etwas halb Künstliches. Als die Aktmalerei aufkam, war die Kunst schon etwas wie eine Gelehrtensprache – eine zur zweiten Natur gewordene Wissenschaft. Man kann so sagen: der Reim schuf meistens den Sinn, nicht der Sinn den Reim. Es ist ein anderes, wenn Kunstformen unmittelbar aus starker Lebensempfindung geboren werden, und wenn konventionell entstandene und entwickelte Kunstformen hinterher erst mit Leben und Empfindung gefüllt werden. Auf die Renaissancemalerei trifft im wesentlichen dieses letzte zu: darum fehlt ihr im tieferen Sinne, was große Menschen kennzeichnet: die Erfin-

dung, die Originalität, die Persönlichkeit. Die Konvention hat mehr Genie als der einzelne Maler. Darum wirkt diese Malerei als Ganzes mehr dekorativ blendend als psychologisch ausdrucksvoll. Es ist bezeichnend, daß die Künstler oft ebensosehr Plastiker als Architekten wie Maler sind. Das will aber sagen: sie konnten gar nicht Maler im höchsten Begriff sein. Kann man sich Rembrandt oder Frans Hals auch als Bildhauer oder Architekten denken? Der Zug zum Kunsthandwerk vervollständigt das Bild. Es ist nicht zufällig, daß viele dieser Maler von der Goldschmiedekunst herkommen. Das erklärt in manchem Zug das Bijouartige der glatt glitzernden, kalt bunten, edelsteinartig reichen Malerei, es erklärt das Cloisonnéeartige und Ziselierte der Form. Eine Malerei, die sich unsterblich bemüht, eine anspruchsvolle Zeit mit kostbarem Geschmeide zu schmücken. In den Legendenornamenten ist äußerlich viel Religion, aber wenig innerliche Religiosität; die Heiligenscheine sind mehr des goldenen Glanzes als des Wunders wegen da. Darum kann man sich die Produktion noch vervielfältigt denken, so gewaltig sie ist. Es ist eine der größten Lügen, die es gibt, wenn die Renaissancemalerei eine Kunst von in sich abgeschlossenen Persönlichkeiten genannt wird. Im Gegenteil: die Konvention hat die Künstler daran gehindert, selbstverantwortliche, neu erfindende und faustisch erregte Persönlichkeiten zu werden. Natürlich sind die Maler deutlich erkennbare Individuen; doch sind sie es meistens wie neben ihrer Kunst. Das Individuelle variiert die vorhandenen Formen aufs reichste, doch gewinnt es ganz selten nur Einfluß auf die Grundform. Es kann nicht anders sein, weil immer mehr oder weniger das Reich der Welt und seine Herrlichkeit gemeint ist. Das ist es, was die Renaissancemalerei in gewissem Bezug langweilig macht, uninteressant und gleichgültig. Es ist in dieser Kunst nicht Hölle, die schreckt, und darum auch nicht ein Himmel, der beseligt. Nicht zufällig ergreifen am lebendigsten das Porträt und die Zeichnung, Werke, die im unmittelbaren Verkehr mit der Natur entstanden sind und in denen zumeist eine ganz andere Art von Ehrlichkeit ist, als in

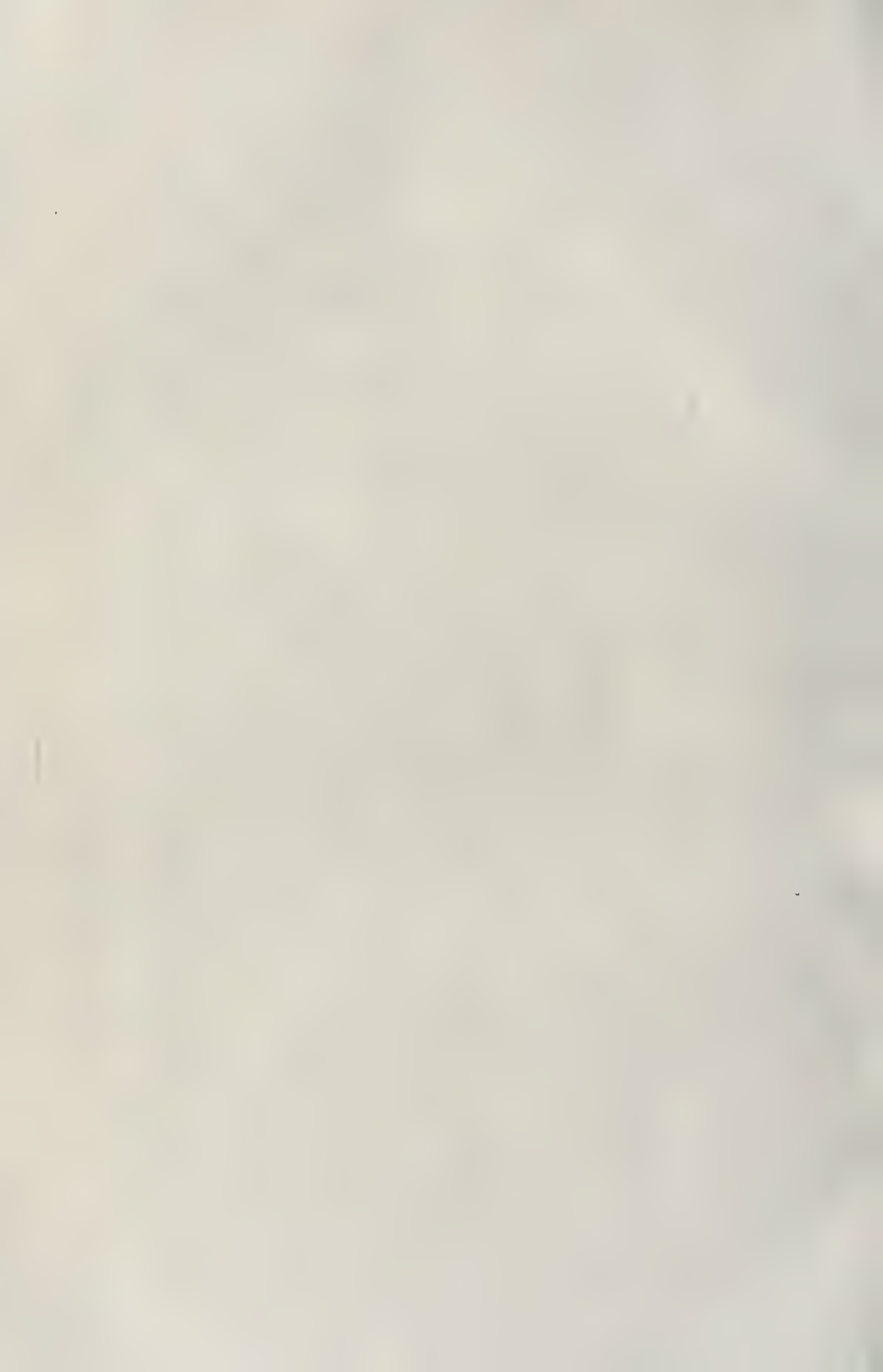


62. VAN DER GOES, ANBETUNG DER HIRTEN
UFFIZIEN





63. VAN DER GOES, ANBETUNG DER HIRTEN. DETAIL
UFFIZIEN



den allegorischen Schilderungen. Freilich klingt auch in den Legendenbildern oft das Höchste an, doch steht es dann immer hart neben dem Nichtssagenden. Es fehlt die große Selbstlosigkeit. Man könnte diese Malerei eine Jesuitenkunst nennen. Klug ist sie bis zum Anbetungswürdigen; die große Einfalt aber, der sich jedes Herz beugt, ist nicht in ihr. Hat man sie oft und lange genossen, so ist es einem, als hätte man sich in Essen und Trinken übernommen.

In den Uffizien hatte ich ein merkwürdiges Erlebnis. Nachdem ich lange in den Sälen der Venezianer und Toskaner, vor Werken Michelangelos, Leonardos, Botticellis und aller der anderen geweilt hatte, nachdem ich die Tribuna besucht, durch viele Kabinette mit italienischen Bildern und durch endlose Korridore voll antiker Kunst geschritten war, gelangte ich unversehens in den Saal des van der Goes, der neben dem großen Bild dieses Niederländers Werke von Memling, Roger van der Weyden, Gerard David, Joos van Cleve und anderen enthält. Und wie von einem Druck befreit, atmete ich plötzlich auf. Mit einer Inbrunst, die mir selbst verwunderlich war, grüßte ich die nordische Kunst. Es ist in diesem Saal nichts mehr von der „Schönheit“ der italienischen Kunst; aber endlich, endlich ist wieder Ausdruck und persönliche Kraft da und unmittelbare Menschlichkeit. Ganz grotesk, fast roh und brutal tritt van der Goes mit seinen bäurischen Volkstypen aus der Schar der aristokratischen Renaissancemodelle hervor; doch ist in seiner Malerei der Geruch von Berg und Wald, seine Menschen sind Akteure der ewig lebendigen Sehnsucht, seine Formen quellen unmittelbar aus einer ehrfürchtigen Bewegtheit der Seele. Er steht mit seiner „Anbetung“ wirklich wie ein Anbetender da; er stellt sich, über alle Jahrhunderte hinweg, neben Dostojewskis Urchristentum. Er spreizt sich nicht eitel, sondern ist ein getreuer Knecht. Und erscheint ebendarum nun erhöht. Die Bilder der Renaissancemeister sind wie jener Pharisäer, der sich vor Gott im Tempel rühmte; das Bild des van der Goes und die Bilder seiner nordischen Genossen aber – des ehrlichen Hol-

bein, des persönlichen Cranach, des gründlich frommen Amberger, des lieblich strengen Memling (nur Dürer erscheint ein wenig angesteckt vom italienischen Wesen) – lassen an den Zöllner denken, der sich demütig an die Brust schlug, von dem Christus aber sagte, er stände größer vor Gott da als der selbstgerechte Pharisäer.

Hier treten nun auch die Holländer des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts hervor. In den Uffizien hängen zwei Selbstbildnisse von Rembrandt, darunter ein Alterswerk. Wie dieses Werk alle italienischen Bilder der Galerie in einer gewissen Weise wie mit einem Streich erschlägt, so scheint mir die nordisch holländische Kunst über der ganzen Renaissancemalerei zu stehen. Mir scheint, trotzdem das Vergleichsmaterial in den Uffizien höchst zufällig ist, daß der Geist der Antike in Wahrheit nicht auf die Renaissance übergegangen ist, die ihn haben wollte, sondern auf die nordische Malerei, die in der alten holländischen Kunst gipfelt. Denn dem Ursprünglichen steht immer das Ursprüngliche näher als das Abgeleitete, wie Zeit und Raum es auch voneinander trennen. Das Antike, das mir bei diesen Worten vorschwebt, habe ich freilich nicht von dem abgeleitet, was man in den Uffizien an griechischer und römischer Skulptur sieht, sondern instinktiv aus einer Gesamtvorstellung, von der ich nicht weiß, ob sie richtig ist. Die Beispiele der Uffizien allein können zu endgültiger Einsicht wohl nicht verhelfen. Einige der alten Werke berühren aufs tiefste, andere lassen ganz kalt. Es scheint, daß man lernen muß, innerhalb des Antiken streng zu unterscheiden. Die Skulpturen des Niobidensaals, die allerdings als römische Kopien gelten – haben mich sehr enttäuscht; sie erscheinen in vielen Punkten geradezu unplastisch. Auch im Giebelfeld können sie nicht bedeutend gewirkt haben; denn im wahrhaft großen Kunstwerk hat jeder Teil immer den Charakter und die Wucht des Ganzen.



64. FRA ANGELICO, KRÖNUNG DER JUNGFRAU
AKADEMIE



## FRA ANGELICO

Es bleibt von seinen vielen Bildern ein Eindruck zurück, als hätte man nur ein einziges gesehen: ein Altarbild, das wie eine riesig vergrößerte Buchminiatur ist, auf dem in der Mitte eine hieratische Madonna thront, an dessen Seiten Engel mit griechisch-gotisch, in holdem Wohllaut fließenden Gewändern schweben, über das die Strahlen der Heiligenscheine ein kostbares Spinnwebennetz von Gold und Glanz breiten und aus dem bärtige Apostelköpfe mit naiv heuchelnder Andacht hervorblicken. Man hat in der Erinnerung einen Kontrast von Grün und Scharlach, eine Formenstrenge, die von Giotto herkommt, aber ins Feminine, ins akademisch Süßliche übersetzt ist, einen Konventionalismus, in dem herrliche Traditionen tief und dunkel orgeln, während sich ein auflösendes Flötengesäusel anmutig hineinmischt. Engel, Heilige, Wolken und Kultusgebärden, Schmerz und Verklärung – alles ist dem fromm und mit zurückhaltender Geistreichheit in seiner Zelle malenden Mönch zum Ornament geworden, weil ein ganz undramatisches Gefühlsleben ihn beseelte. Ein geschlechtslos Liebender ist Angelico, der seiner Entsagung Scharen von zierlich mageren Mägdlein mit Posaunen, Harfen und Blumen malte, der dem Charakteristischen scheu floh wie ein englischer Präraffaelit, und an dessen Bildtafeln man zurückdenkt wie an die Wirkung eines bilderreich und gestaltungsprächtig gemusterten Brokats.

## FILIPPO LIPPI

Einer der Geistreichsten von allen. Fra Angelico-Tradition in reizvollster Weise weltlich anmutig gemacht. Das edelste Rokoko ist nicht zierlicher und intellektueller; Lippi ist der Rokokokünstler der abklingenden Gotik. Unter den vorraffaelischen Malern ist dieser mit seinem Nonnenschätzchen aus dem Kloster entsprungene Mönch der Charmeur der Form, ein Lebensgenießer, der die Hände nur zum Schein faltet. Er kündigt Botticellis Linienzierlichkeiten an und bringt in das Bildornament eine bezaubernde

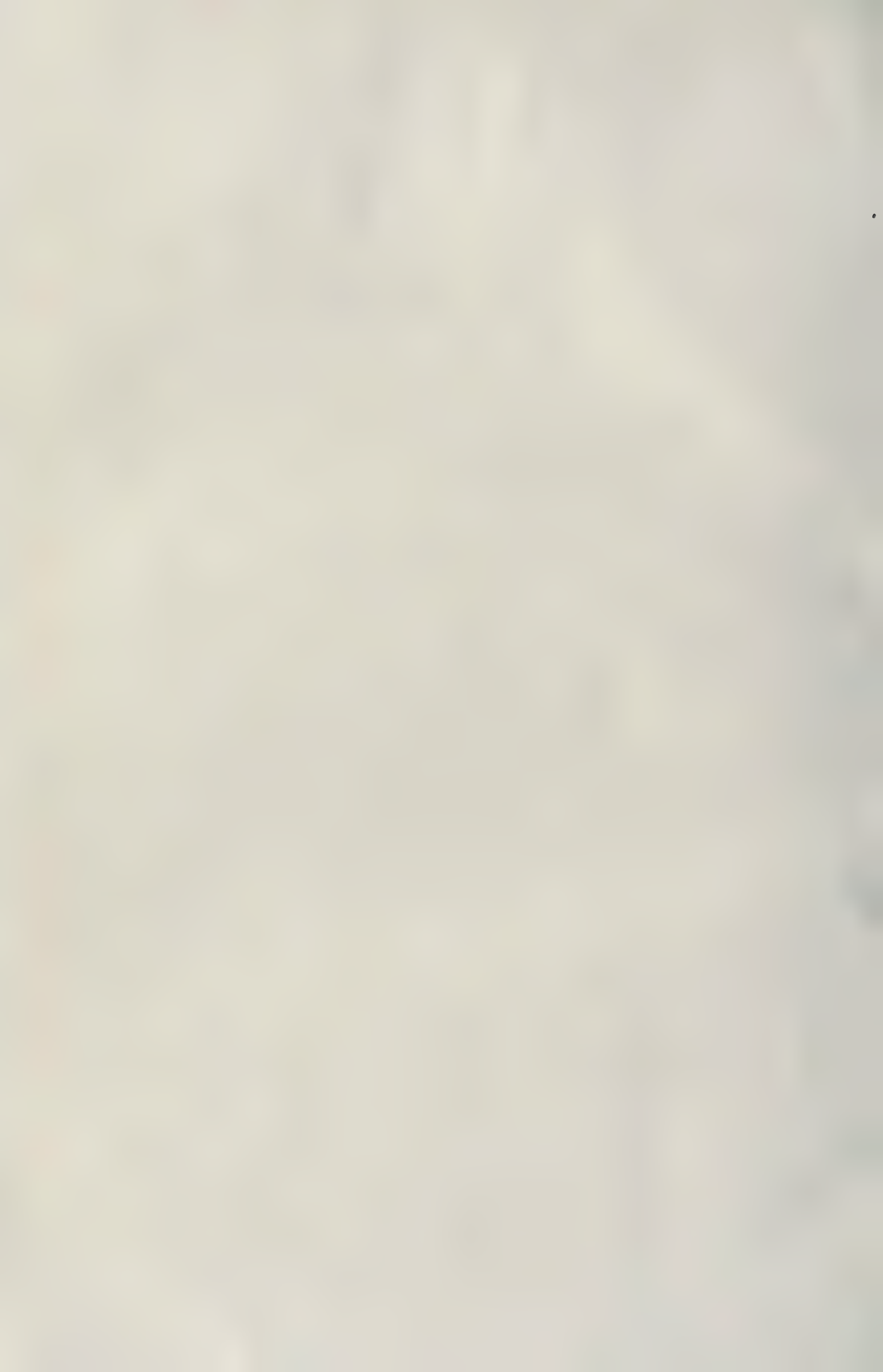
Vieldeutigkeit. Seine Malerei ist kostbar bis zum Juwelenartigen, sie ist, bei einer gewissen zarten Scheu, übermütig und von einer jugendlichen Fülle. Filippo Lippi ist als Weltkind viel differenzierter als Fra Angelico, viel mannigfaltiger. Seine Madonnen sind wie Geliebte, ein wenig traurig und müde, vorwurfsvoll und hingebend schwach; seine Heiligenbilder sind weniger Kirchentafeln als vielmehr Altarbilder fürs Haus – sie sind vermenschlicht. Man denkt davor an die Zierlichkeiten der alten Kölner Meister, an deren spätgotisches Rokoko. Das Madonnenrundbild im Palazzo Pitti ist eins der schönsten Werke alter Malerei, die es gibt. Mit unendlichem Geist sind drei zeitlich getrennte Vorgänge zu einem einzigen, organisch erscheinenden Raumbild vereinigt. Vorne die Madonna-Braut, hinten das Wochenbett und die Bewillkommnung des Besuches auf der Treppe. Das Illustrative ist ganz zum einheitlichen Flächenleben geworden. Unbeschreiblich sind der Glanz und Zauber der Komposition im Rund. Filippo Lippi erscheint in diesem Bilde als Maler des Familiensinnes. In dem exakt empfundenen Raum spürt man das Interesse für die eben entdeckte Perspektive. Nur Tizians Venus aus der Tribuna kommt der venushaften Madonna dieses Correggio der Primitiven, wie man Filippo Lippi nennen könnte, im Punkte der Raumempfindung gleich. Dieses Rundbild ist voll graziöser Geheimnisse; es bezwingt durch die zarte Herbheit der Details und durch die tonreiche Gesamtstimmung. Es bleibt das blühende Werk im Gedächtnis wie ein von lächelnden Lippen gegebener Kuß; es wirkt das dominierende milde Feuerrot nach wie ein holdseliger Gruß.

## SANDRO BOTTICELLI

Man bittet ihm ein Unrecht ab. Denn es haben die süßlichen englischen Präraffaeliten uns aus der Ferne diesen Meister zu verleiden verstanden. Es zeigt sich, daß er mehr ist, als die Engländer aus ihm gemacht haben. Er ist gesünder, als die englischen Hysteriker uns glauben machten. Daneben bleibt es aber bezeich-



65. FILIPPO LIPPI, MADONNA
PALAZZO PITTI



nend, daß er von puritanischen Hysterikern als Vorbild überhaupt gewählt werden konnte. Er wurde vielleicht von den in der Kunst so gern heuchelnden Engländern um seines Heuchelgenies willen gewählt. Denn hinter seiner zur Schau getragenen Madonnenkeuschheit spürt man eine heimliche Perversion. Seine Madonnen und Engel, die er so klar zu zeichnen, so rein und deutlich zu modellieren wußte, sind allesamt wissend. Sie sind asketisch-lüstern und intellektuell-sensibel. Sie tun naiv, haben aber alle schon vom Baume der Erkenntnis gegessen. Der „Zauber" seiner Bilder liegt vor allem in diesem Paradoxon: die hetärenhafte Heilige.

In der Tiefe hat auch Botticelli die Konvention der Renaissance nicht umgestaltet; doch ist bei ihm das Wellengekräusel der Eigenart bewegter und mannigfaltiger als bei seinen Zeitgenossen. Er muß ein geistreicher Mann mit vielen Interessen gewesen sein; in ihm sind gewissermaßen mehrere Menschen enthalten. Wo er lebhaft empfindet, da löst sich in ihm immer auch eine Kontrastempfindung. Dadurch ist er imstande, ein reiches Spiel von Nuancen zu entfalten. Er liebt dekorative Pracht, ein reiches ornamentales Geflimmer und die Romantik des Schmuckhaften. Auch in seinen Bildern ist viel von der herben Süßigkeit Fra Filippo Lippis, von dem er herkommt. Doch ist seine Grazie eckiger und paradoxer; sie erinnert ein wenig an unsern Cranach, doch ohne dessen hölzerne Ehrlichkeit zu haben. Pollajuolo und Verrocchio, die ihn ebenfalls angeregt haben, erscheinen von ihm vermannigfaltigt. Ein Troubadour des ehrwürdig Legendarischen, ein „Frauenlob", hinter dessen keuschen Hymnen Unkeuschheit lächelt. Dieser innere Widerspruch macht ihn, bei aller Harmonieseligkeit, bizarr und übergeistreich. Zudem ist Botticelli viel mehr Zeichner als Maler. Aus seinem Malstil verschwindet nie ganz das Glasige und Angestrichene. An ihn erinnert zuweilen die Darstellungsweise unseres Max Klinger, unseres Greiner, diese klare, harte, übersichere Art zu zeichnen, die so sehr aufs Einzelne blickt, daß das Ganze nicht selten

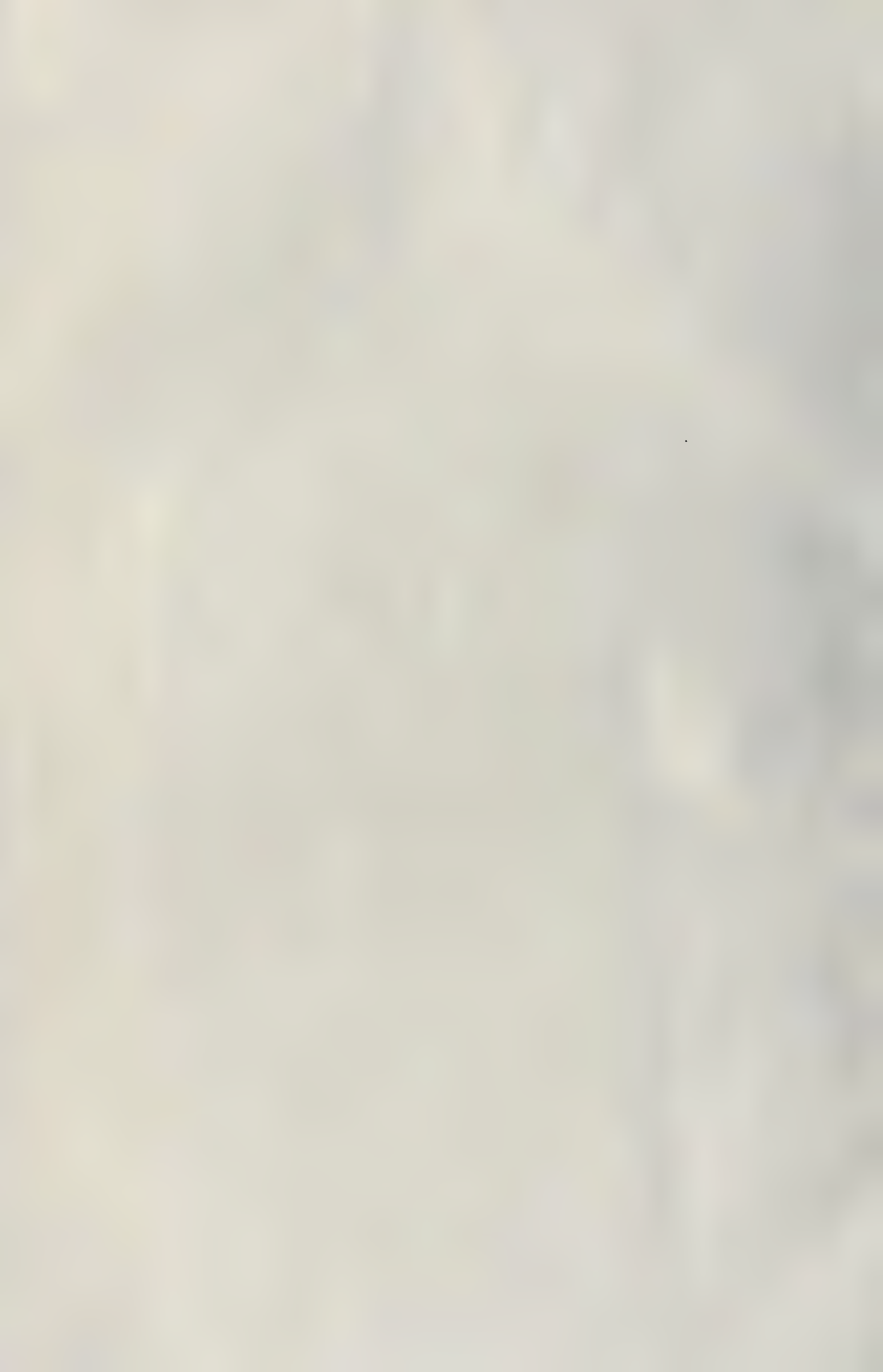
uncharakteristisch und selbst falsch wird. In gewissen Details schwelgt Botticelli: in der ziselierten Exaktheit länglich schöner Gesichtsschnitte, in ornamental geringelten Locken, im Gewandschmuck und in Heiligenscheinen. Seine Bildtafeln sind reich, weil viele solcher mit glänzender Goldschmiedephantasie gemachter Einzelheiten nach allen Regeln des Kontrapunktes, nicht naiv visionär, verbunden sind. Es bleibt alles kühl und konventionell, bei aller Originalität. Der „Frühling" ist nur eine wundervoll differenzierte Dekoration, die thronenden Madonnen mit Heiligen sind mehr erhabene Kunststücke als fortreißende Kunstwerke. Selbst die Herrlichkeit der in einem Kreis wie in sich selbst ruhenden Komposition der „Krönung Mariä" in den Uffizien hinterläßt keinen anderen Eindruck als den einer meisterhaften, unsterblichen Bijouterie. Am unmittelbarsten von allen seinen Florentiner Bildern wirkt die reizend herbe „Judith" der Uffizien. Es ist keine Judith zwar, aber doch eine schöne, im Gewand herrlich bewegte Frauengestalt, durch die eine unmittelbare Naturstudie wohltätig noch hindurchschimmert. Im übrigen riecht das, was bei Botticelli geistig ist, immer ein wenig nach Allegorie; er ist mehr literarisch als naiv monumental. Doch trägt seine zierliche und gezierte Meisterschaft in jeder Form auch den Stempel des bleibend Gültigen.

## GHIRLANDAJO

Mit Botticelli fast gleichaltrig. Von ihm unterschieden durch größere Klarheit und Einfachheit, durch einen klassizistisch strengen Geschmack; doch auch derber, ärmer an Originalität und Intellektualität. Es ist, als hätte Ghirlandajo zugleich auf Botticelli und Signorelli geblickt. Auch Filippo Lippis Einfluß wird deutlich; doch fehlt es immer am letzten in Geschmack und Kultur. Die Strenge Ghirlandajos ist nicht ohne eine edle Banalität. Giotto-Konventionen klingen nach. Man sieht eine nicht eben große Menschlichkeit, die auf einem Hochplateau der Zeit gelebt hat. In der Sachlichkeit erinnerte Ghirlandajo ein wenig an Mantegna.

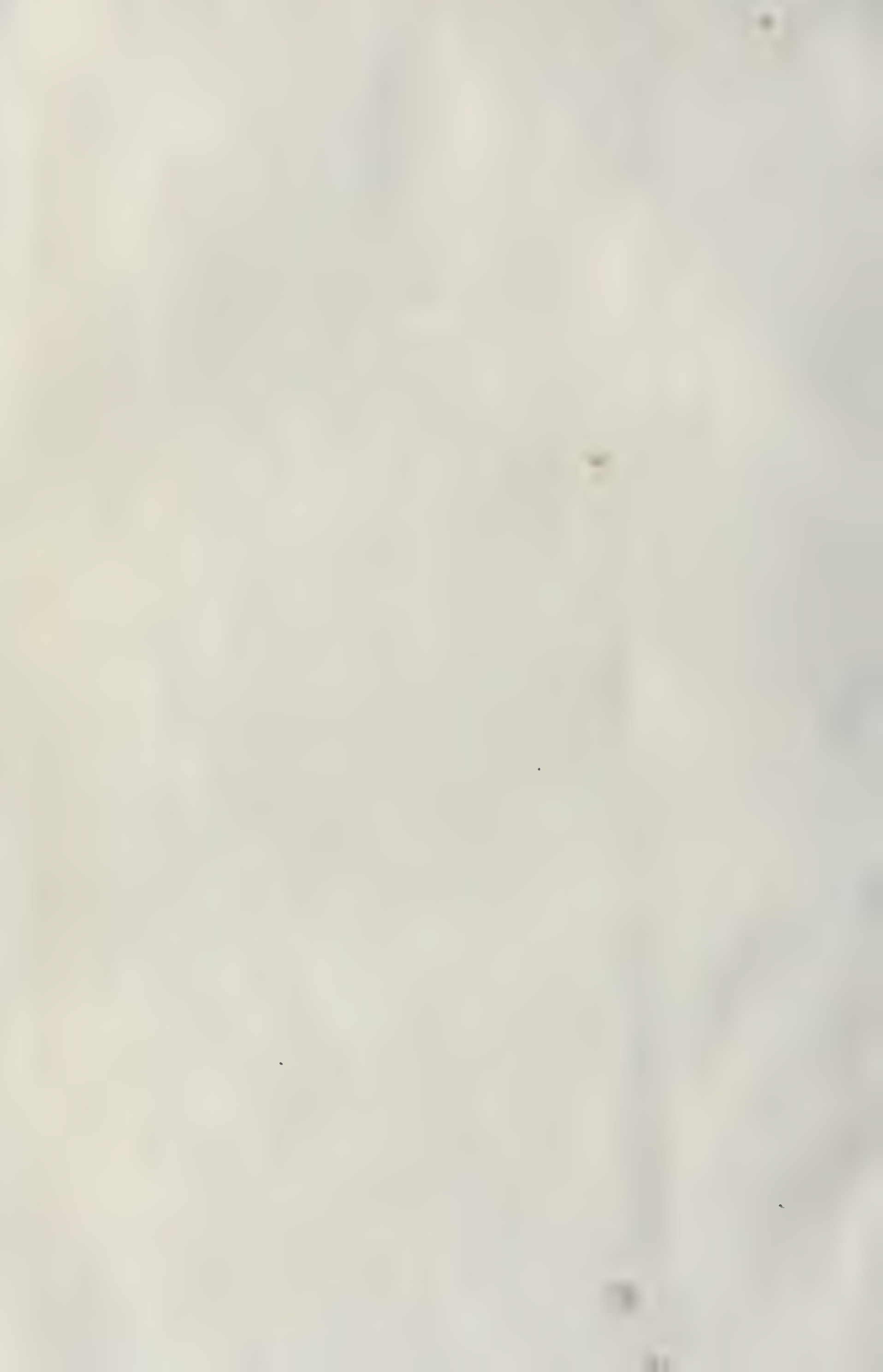


66 BOTTICELLI, JUDITH
UFFIZIEN





67. VERROCCHIO, DIE TAUFE CHRISTI, DETAIL
AKADEMIE



Seine Kunst ist die exakte Malerei eines, der mehr Architekturmaler als Naturmaler war, mehr Akt- und Gewandmaler als Menschendarsteller, der ebenfalls als Goldschmied begann und in die Malkunst den Sinn des Plastikers trug. Wie seine Genossen machte er zwischen Tafelbild und Fresko grundsätzlich keinen Unterschied; darum ist in seinen Tafelbildern gewissermaßen immer die Kälte der Wand, die Abstraktion der Architektur. Es ist die ganze Wissenschaftlichkeit der Zeit darin, das Streben nach exakter Darstellung des Raumes, der Anatomie und des plastischen Scheins; doch ist ebendarum auch wenig echte Intuition darin. Es beginnt der moderne Akademismus.

## SIGNORELLI

Die Bilder Signorellis machen neugierig auf seine Fresken in Orvieto. In den Galerien kann man ihn nur ahnen. Die Empfindung schwankt. Zuweilen scheint er ein Großer, der sich gewaltsam über die Konvention erhebt und sie zwingt; dann geht das Konventionelle wieder vollständig über seine Gestaltung hinweg. So ist zum Beispiel die Silhouettenimpression des gekreuzigten Christus und der Magdalena in der Akademie sehr stark. Man denkt von fern an Grünewald. Ein großer Zug, ein neuer menschlicher Ton! Im einzelnen spürt man einen faustisch arbeitenden Willen. Merkwürdig originell ist die Verteilung der Massen; es ist in dem Bild etwas ostasiatisch Herbes, eine trocken brünstige Linienführung, die sich dem Betrachter fast schmerzhaft einbohrt. Dann sinkt Signorelli in andern Bildern aber gleich auch wieder bis zum Kartonmäßigen hinab. Er hat eine monumentale, aber auch gewissermaßen eine graue Phantasie, die sich mit wenigen starken Kontrasten, mit Zwei- und Dreiklängen begnügt. Zuweilen ist er von großer Gewalt, dann versagt er wieder vollständig. Er erscheint wie das Opfer seines eisernen Studiums; in ihm ringt und siegt die Wissenschaftlichkeit mit der großen Urempfindung. Ein geborener Synthetiker, der ein Opfer der Analyse wird. Phantastisches erzählt man ja von seinen Akt- und Muskelstudien.

Seinem toten Sohn soll er die Haut vom Körper gezogen haben, um Studien zu machen. Das wäre ein echter Renaissancezug: dämonische Wißbegier, die die große Künstlereinfalt tötet. Doch bleibt der Mystik noch genug in seinen Florentiner Bildern. In den Hintergründen seiner Heiligen Familie in den Uffizien ist etwas, das man als modern anspricht. Man erinnert sich des harten und mächtigsten Tempos in dem Berliner Panbild, der eisernen Anmut darin und der gewitterschweren Gesamtstimmung. Wenn von Filippo Lippi der Eindruck des Anmutigen, von Botticelli der des phantastisch Reichen bleibt, so bleibt von Signorelli der des Männlichen. Mit etwas urweltlich Wildem mischt sich in seiner Kunst Aktsystematik; in seiner Kunstmathematik ist eine Art jähzorniger Dramatik. Der letzte Ursprüngliche und der erste klassizistische Eklektizist zugleich. Es ist sehr merkwürdig, daß dieser Urwüchsige die Renaissancemalerei noch weiter vom Natürlichen fortzuführen berufen war!

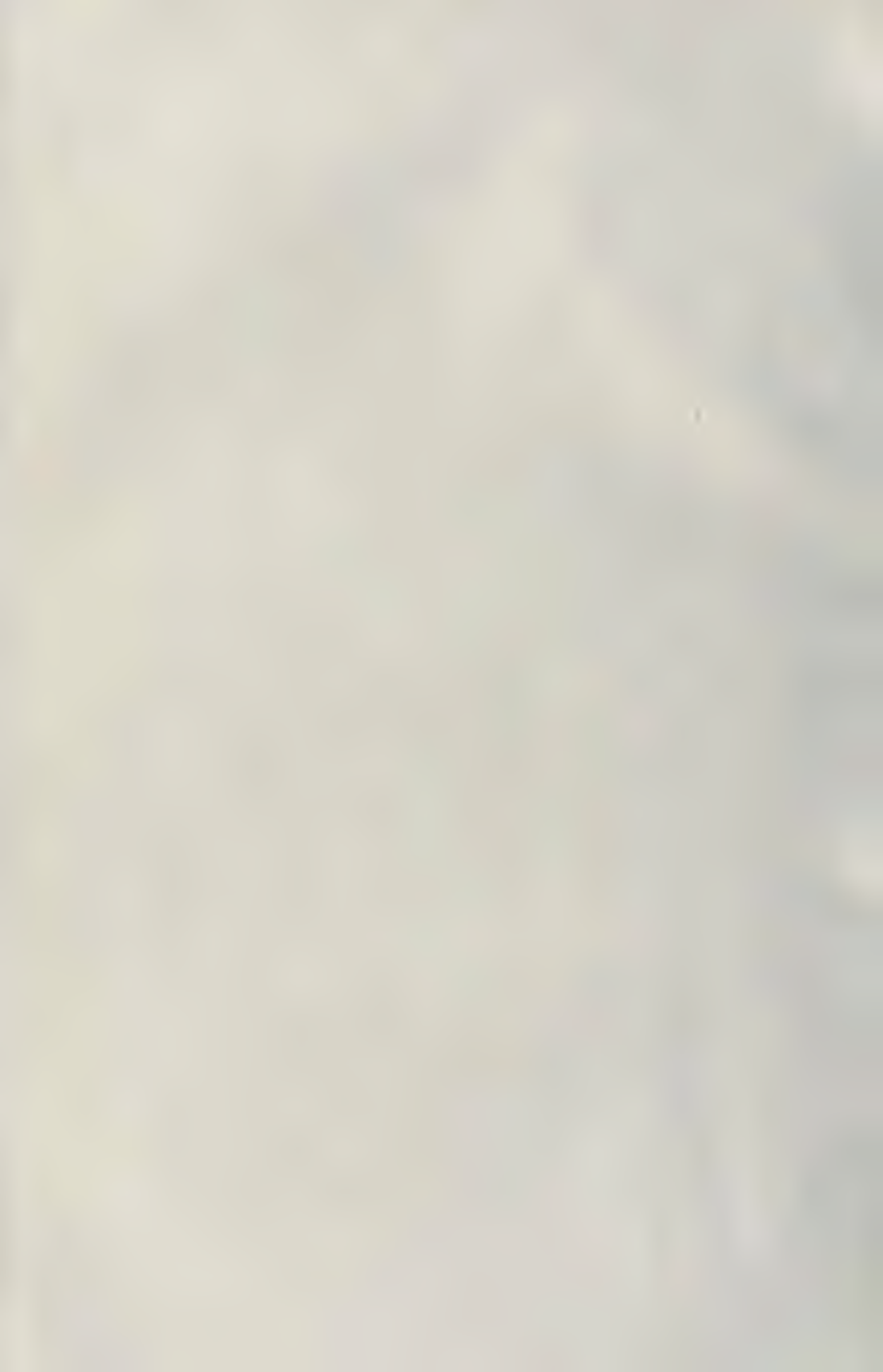
## PIERO DELLA FRANCESCA

Ich notiere auch gleich einiges über einen kurzen Besuch in Arezzo, der den Fresken Piero della Francescas in der Kirche S. Francesco galt. Denn an diesem wahren Freskotemperament, an diesem Lehrer Signorellis, kann man sehr gut die anderen Malererscheinungen in Florenz messen. Trotzdem die Fresken in der Kirche S. Francesco arg beschädigt sind, trotzdem der Chor, wo sie sich befinden, von Gerüsten zum Zwecke von Restaurierungsarbeiten, verbaut war und wir auf Leitern steigen mußten, um die einzelnen Teile nur zu sehen, gehört der Eindruck zu den stärksten und nachhaltigsten, die Italien uns bisher gebracht hat. Ganz unmittelbar weist diese Wandmalerei noch auf Giotto zurück; die Tradition ist rein und edel noch erhalten und merkwürdig persönlich ausgebildet. Piero muß, bei gleicher Kunstgesinnung wie Giotto, ein ganz anderes Temperament gewesen sein. Gegenüber der dantesken Klarheit Giottos ist in Piero della Francescas Fresken etwas shakespearehaft Romantisches, etwas



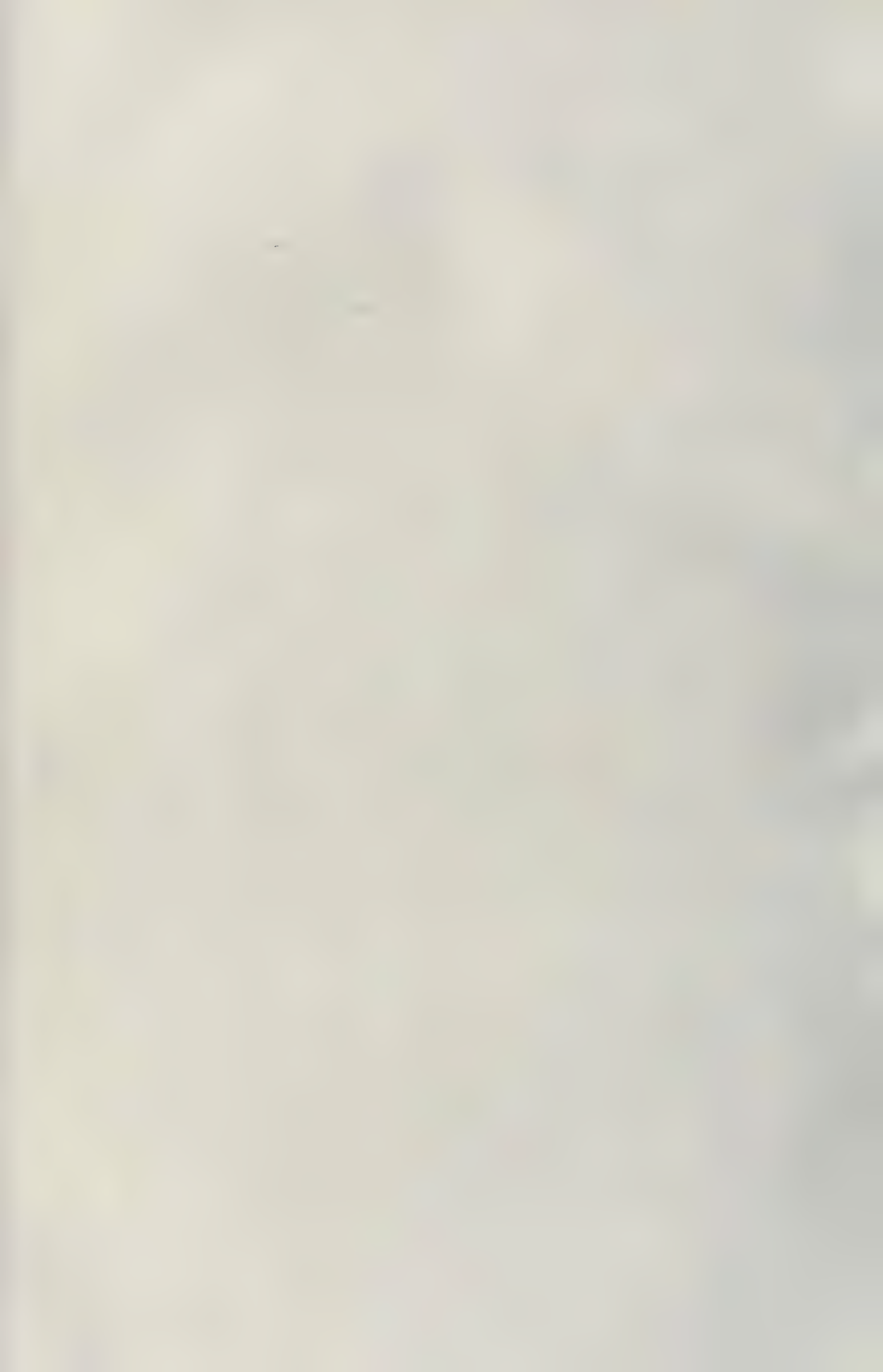
68. SIGNORELLI, KREUZIGUNG

AKADEMIE



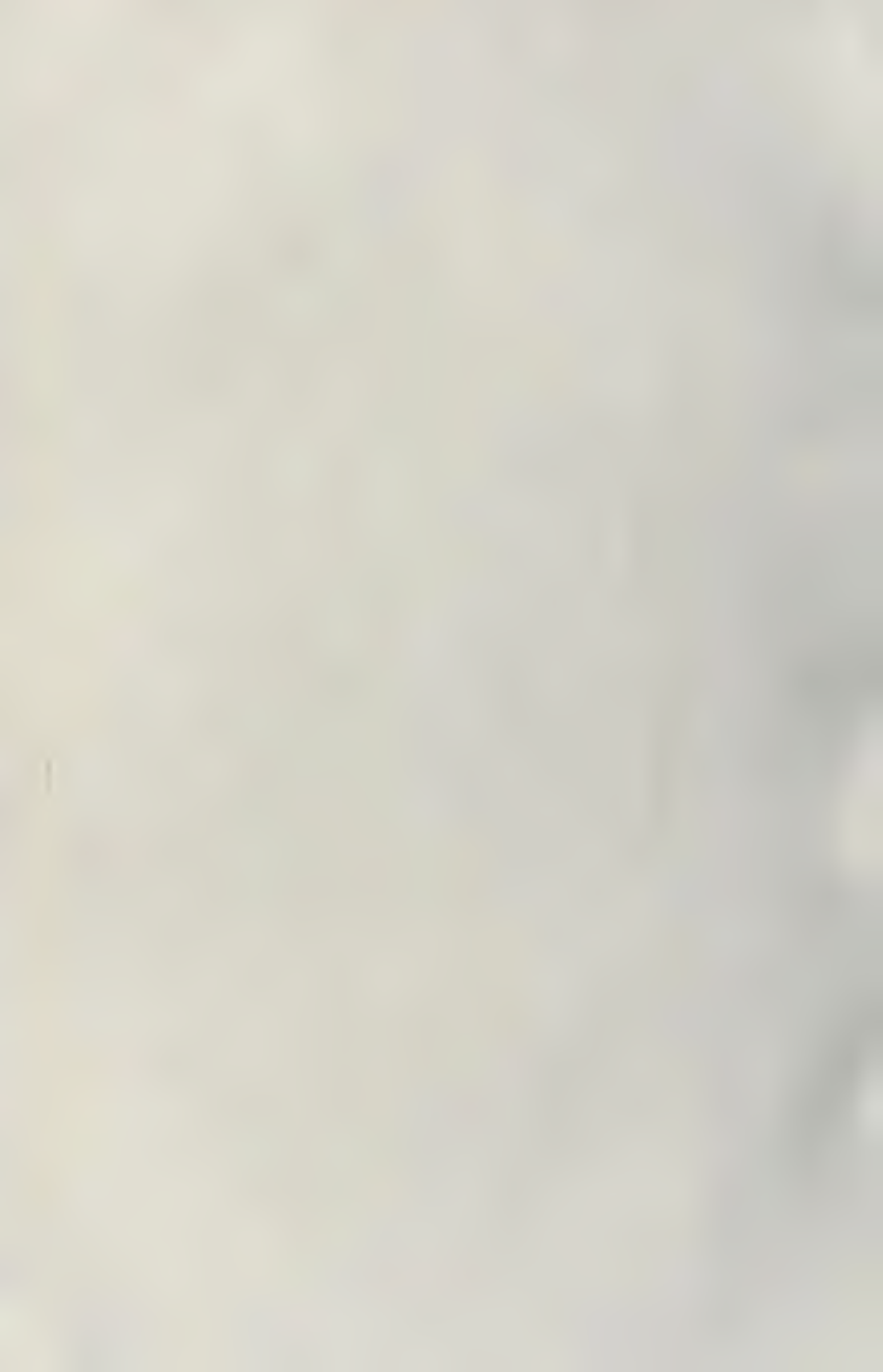


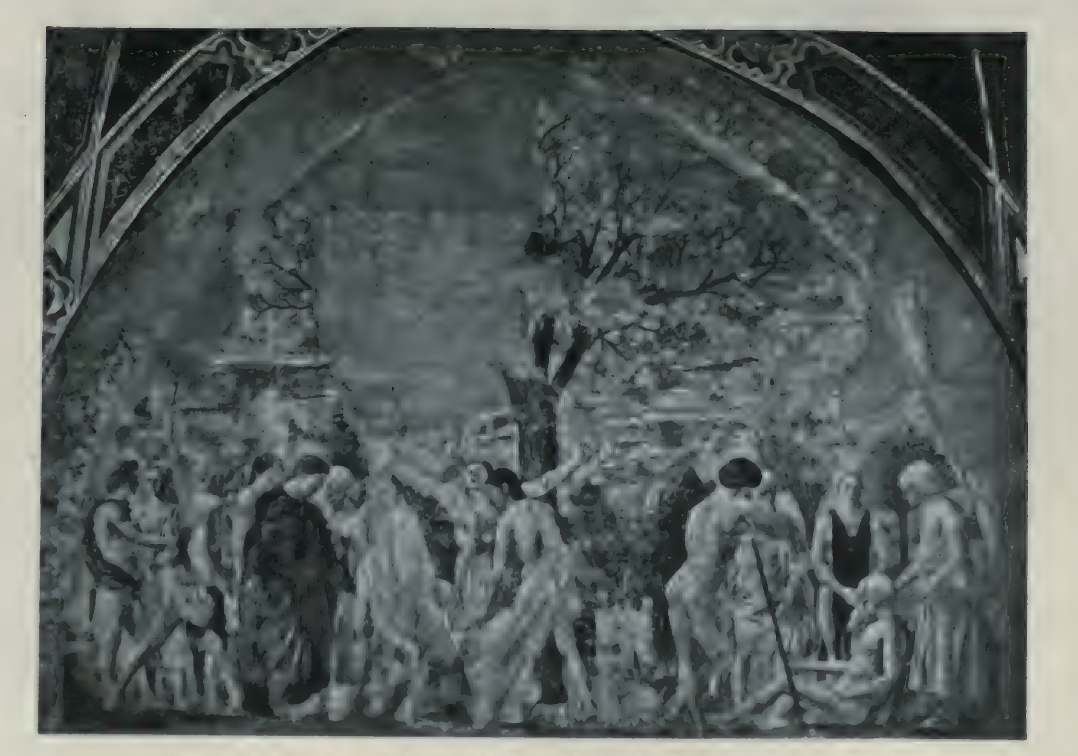
69. PIERO DELLA FRANCESCA,
DIE KREUZSCHLEPPUNG
FRESKO IN AREZZO





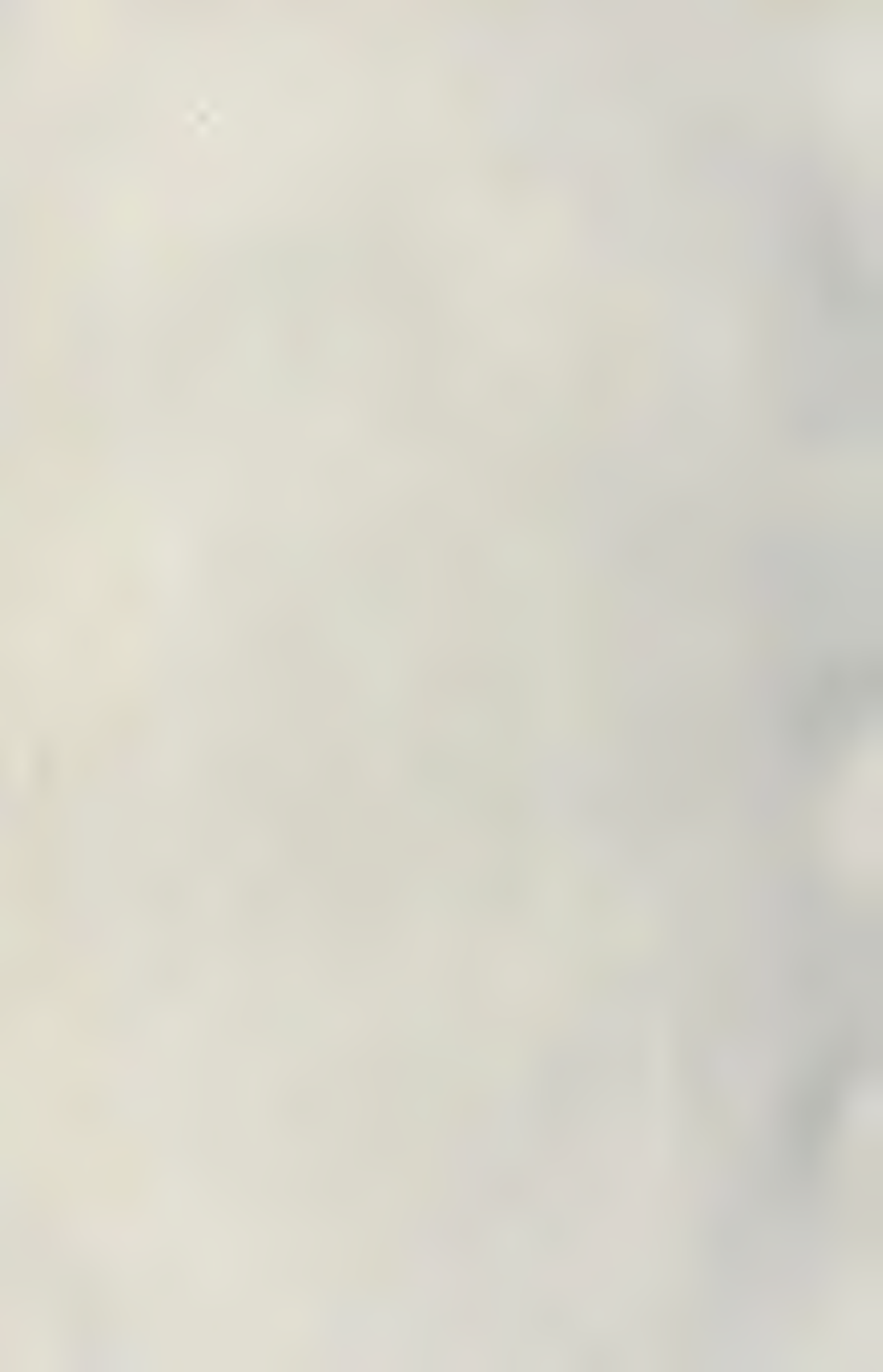
70. PIERO DELLA FRANCESCA,
DAS ZELT DES KONSTANTIN
FRESKO IN AREZZO





71. PIERO DELLA FRANCESCA. TOD UND BEGRÄBNIS ADAMS

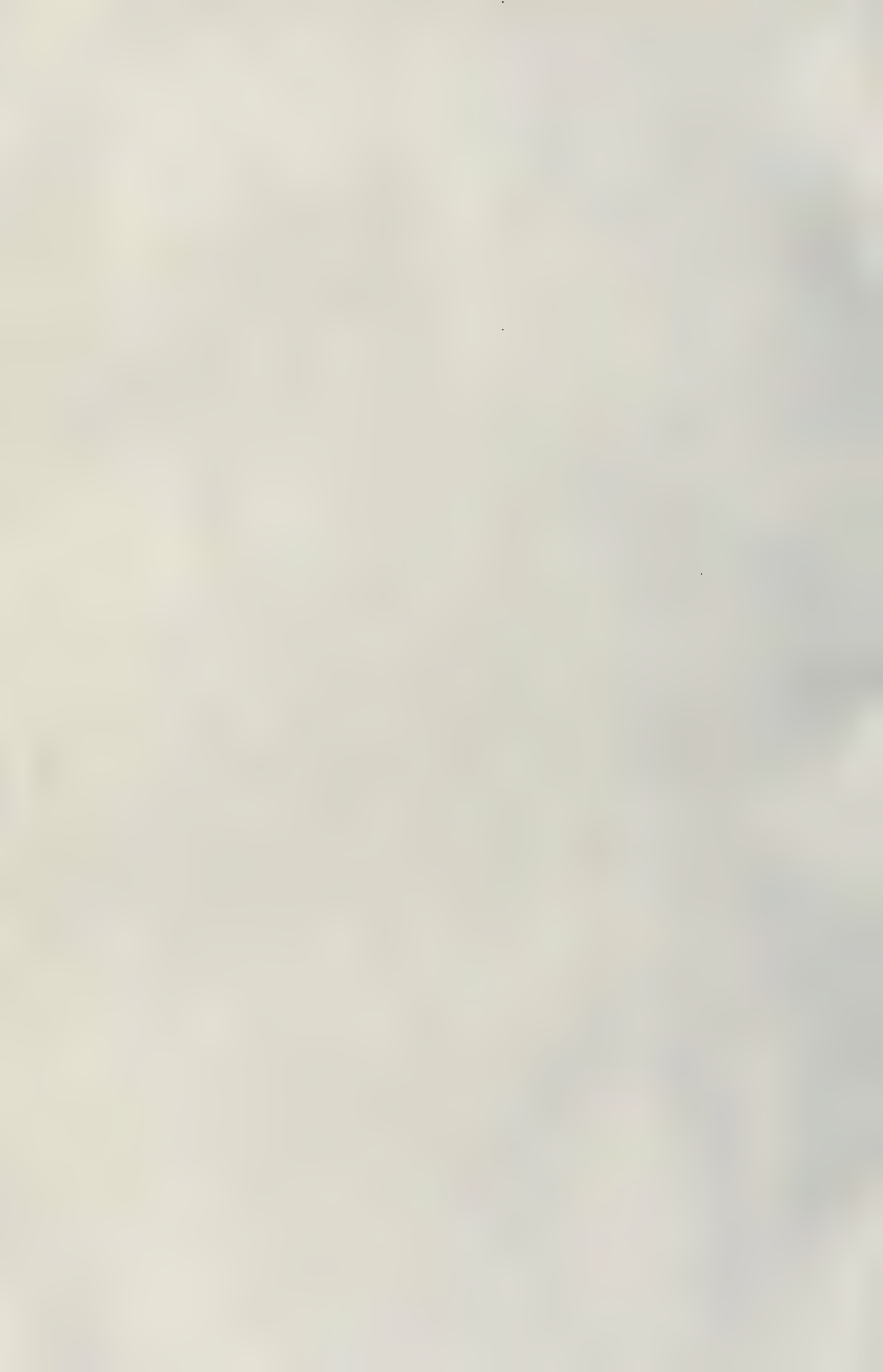
FRESKO IN AREZZO





72. PIERO DELLA FRANCESCA, DIE NIEDERLAGE DES MAXENTIUS

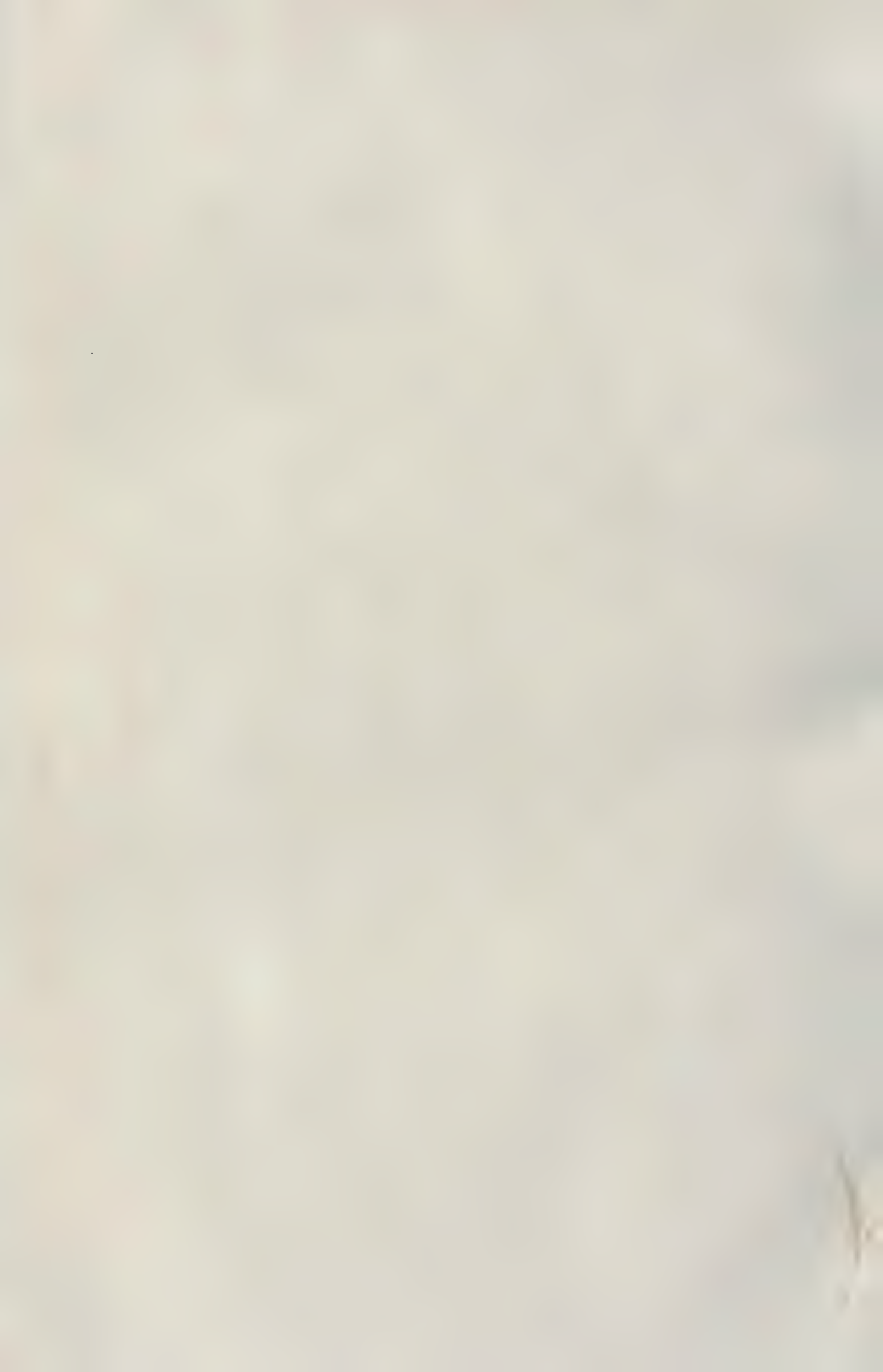
FRESKO IN AREZZO





73. PIERO DELLA FRANCESCA, DIE KÖNIGIN VON SABA, DETAIL

FRESKO IN AREZZO



geheimnisvoll Lyrisches. Die Dramatik ist weniger zur Abstraktion erhoben, sie ist illusionistischer, doch ohne im geringsten über die Grenzen des Zulässigen hinauszugehen. Obwohl auch Piero schon stolz auf seine Perspektive und Anatomie gewesen sein soll, ist in seinen Fresken noch ganz der gesammelte Ernst Giottos und dessen das lebendige Leben eindrücklich stilisierende Kraft; es ist diese Malerei von den Krankheiten der Zeit – von den embellierenden Krankheiten, könnte man sagen – noch nicht ergriffen. Von einer gewaltigen schlichten Größe, und doch auch wieder von einer reichen Bewegtheit im Schlichten, ist die Kreuztragung; und in der Darstellung des Zeltes mit dem schlafenden Konstantin und den Wächtern ist eine romantische, rembrandtartige Größe, die sich für alle Zeit einprägt. Das Leben ist um des Lebens willen und um seines Geheimnisses willen dargestellt. Es ist in diesem Teil der Fresken eine Lichtführung, wie man sie in der ganzen Renaissance vielleicht nicht wiederfindet; es ist eine Menschen- und Situationsgestaltung erreicht, die in ihrer klassisch-realistischen Einfalt schlechterdings bezwingend ist. Die Niederlage des Maxentius und der Tod und das Begräbnis Adams sind sodann Beispiele einer Freskenwirkung, die uns heute in manchem Zug ganz modern berührt, weil etwas ganz Unmittelbares, weil der Ausdruck ewig gültiger menschlicher Gebärden darin ist, und weil der Parallelismus und Rhythmus der Komposition wie Temperamentsäußerungen unserer Zeit erscheinen. Wir erkennen denn auch in dem Besten, was neuere Maler wie Marées, Burne Jones und Hodler, was ein Bildhauer wie Maillol geschaffen haben, vor allem das ernste Studium nach Piero della Francesca. Es sind noch heute die herrlichen Reste, die im Chor der Kirche S. Francesco, in dem sonnig schönen, malerisch zum Hügel hinaufgebauten Arezzo verbröckeln, voll lebendiger Anregungen für die nach einer großen Erneuerung sich sehnende moderne Freskokunst.

## PERUGINO

Einer der gleichmäßigsten. Er konnte es werden, weil er eine ruhige, still heitere Natur war, die sich eine Norm gebildet hatte. Eine Norm, die sich den Schülern mitteilen ließ und von diesen, dem Meister zum Nutzen, häufig angewandt wurde. Er hat immer in C-Dur gemalt, könnte man sagen. Wo immer man ihm begegnet, sieht man ihn gern, ohne daß man noch groß an ihn dächte, wenn man fortgeht. Er ist wie ein naturalisierter Fra Angelico. Die Rhythmik seiner Kompositionen überzeugt, so durchsichtig sie ist; und man läßt sich seine blau-rot-grünen Harmonien gefallen, so wenig differenziert sie sind. Neben Filippo Lippi und Botticelli erscheint seine anspruchslose Anmut etwas provinziell. Das Konventionelle versteckt sich bei ihm nicht; er schämt sich nicht, sentimental zu sein. Er läßt die Stoffe, die Konvention, den Stil für sich denken und fühlt sich als künstlerischer Handwerker, Lehrer und Berufsarbeiter mit vielen Aufträgen. Auf seine vielen Bilder in der Akademie, im Pittipalast und in den Uffizien kann man das Wort reizend anwenden. Überall kehrt eine frühlingsfrohe Himmelfahrtstimmung wieder. Er wirkt nicht wie der Lehrer, sondern wie der Vater Raffaels. Seine Kunst will glücklich sein und sich selbst genießen.

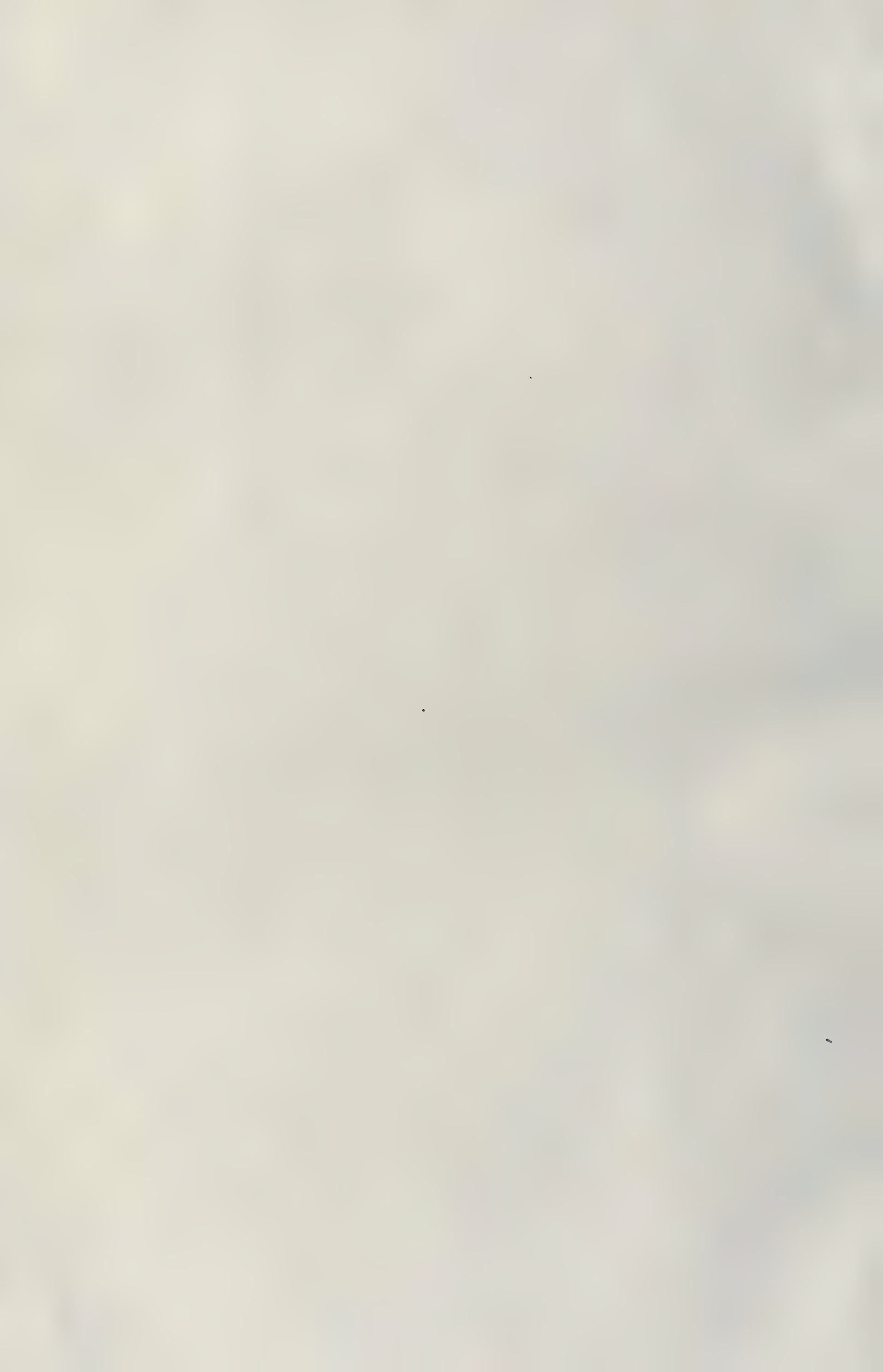
## MANTEGNA

Sein Triptychon in den Uffizien, auf dem links die Auferstehung, rechts die Beschneidung Christi und in der Mitte die Anbetung der Könige geschildert ist, stellt sich dar als ein Extrakt des ganzen reichen Renaissancekönnens. Jede Form dieses eminenten Meisterwerks lebt deutlich wie in einer klaren Bergatmosphäre; in der Exaktheit der Arbeitsweise, in der blendenden Präzision einer kalligraphisch schreibenden Modellkunst, in der Fülle der bis zum Wunderbaren beherrschten Detailform ist ein Gipfel menschlicher Artistik erreicht. Von den italienischen Bildern der Uffizien scheint dieses am kostbarsten. Mit stahlharter Grazie hat ein nie abirrender Griffel den Gestalten „Richtigkeit“



74. MANTEGNA, TRIPTYCHON

UFFIZIEN





75 MANTEGNA, DIE BESCHNEIDUNG
RECHTES FLÜGELBILD DES TRIPTYCHONS



gegeben. Architekturen, Felsen, Landschaft, Gewänder, Gebärden, Allegorie und Umrahmung: alles ist gleichmäßig bijouhaft, von einem ziselierfreudigen Formengenie erfunden und ausgeführt. Nichts kann reinlicher, bewußter, gebildeter, klarer und intellektuell lieblicher sein. Die Begeisterung, die der Betrachter fühlt, gleicht freilich der ein wenig, womit man Paganini zugehört haben mag. Die Vollkommenheit dieses Bildes macht es deutlich, was in der ganzen Renaissancemalerei unterjochend wirkt und was darin zugleich ewig kalt läßt. Mantegna, dieser Bellini des italienischen Westens, war von allen Genossen vielleicht der Sachlichste und Zuverlässigste, ein Meister vieler Meister. In einer gewissen kühlen Stimmung des Gemüts läßt einen dieses Triptychon des Meisters des italienischen Kupferstichs nicht leicht wieder los. In welcher Art aber dieses Werk eines überscharfen Geistes, eines Intellektuellen ersten Grades, die Malerei von Giotto fort zum Illusionistischen geführt hat, das zeigt die Art, wie dem Mittelfeld eine Rundung nach innen gegeben worden ist. Mantegna wollte damit offenbar die Raumwirkung panoramenhaft verstärken und griff darum naiv zu einem ganz bühnenmäßig unkünstlerischen Mittel. Das Szenarische lockte eben selbst die Größten der Renaissance unausgesetzt. Auch auf diesem wahrhaft herrlichen Werk spielt das Gewimmel der Gestalten wieder nur Religion.

## LEONARDO DA VINCI

Er tritt einem in Florenz bei weitem nicht so eindrucksvoll entgegen wie in Paris. Wie stark hat er dort doch auf mich gewirkt[1]; hier finde ich nur schwache Spuren jenes Eindrucks wieder in der „Verkündigung“ und in der unfertigen „Anbetung“ der Uffizien. Immerhin regt sich auch in diesen Jugendarbeiten eine persönliche Lebensmystik, die über die Renaissance hinaus ins Unendliche und ewig Allgemeine strebt. Populär könnte man es so ausdrücken: der Engel und die Jungfrau sehen sich auf der „Verkündigung“ in einer neuen, seelisch wahren Weise an; es

[1] S. „Paris“, Notizen von Karl Scheffler. Im Insel-Verlag. Seite 110 u. f.

ist in ihren Augen und Mienen nicht die selbstgerechte, immer etwas wohlfeile Eindeutigkeit der Empfindung, es ist darin die Psychologie der Vieldeutigkeit. Auch sind in der Komposition, im Liniengefühl Akzente, die sich in manchem von dem Konventionalismus ringsumher unterscheiden. Es ist eine Wahlverwandtschaft, daß Leonardo sich den Schöpfer des Colleoni-Denkmals, daß er Verrocchio zum Lehrer erwählt hat. Bei diesem originellen Geist konnte er selbständig bleiben. Doch wurde auch sein Hang zur Vielseitigkeit in der Lehre dieses Künstlers, der zugleich ein keusch eigentümlicher Maler von einer blonden männlichen Kraft und ein großer Plastiker war, in einer gefährlichen Weise bestärkt. So merkwürdig der Mensch Leonardo durch seinen Universalismus wird, so sehr umgibt ihn die Vielseitigkeit des Talents mit Ungewißheit Man spürt in Leonardo den Mann, der die Renaissance über sich selbst hinaus zu einer neu vermenschlichten Größe hätte führen können; aber man weiß, daß er es nicht getan hat.

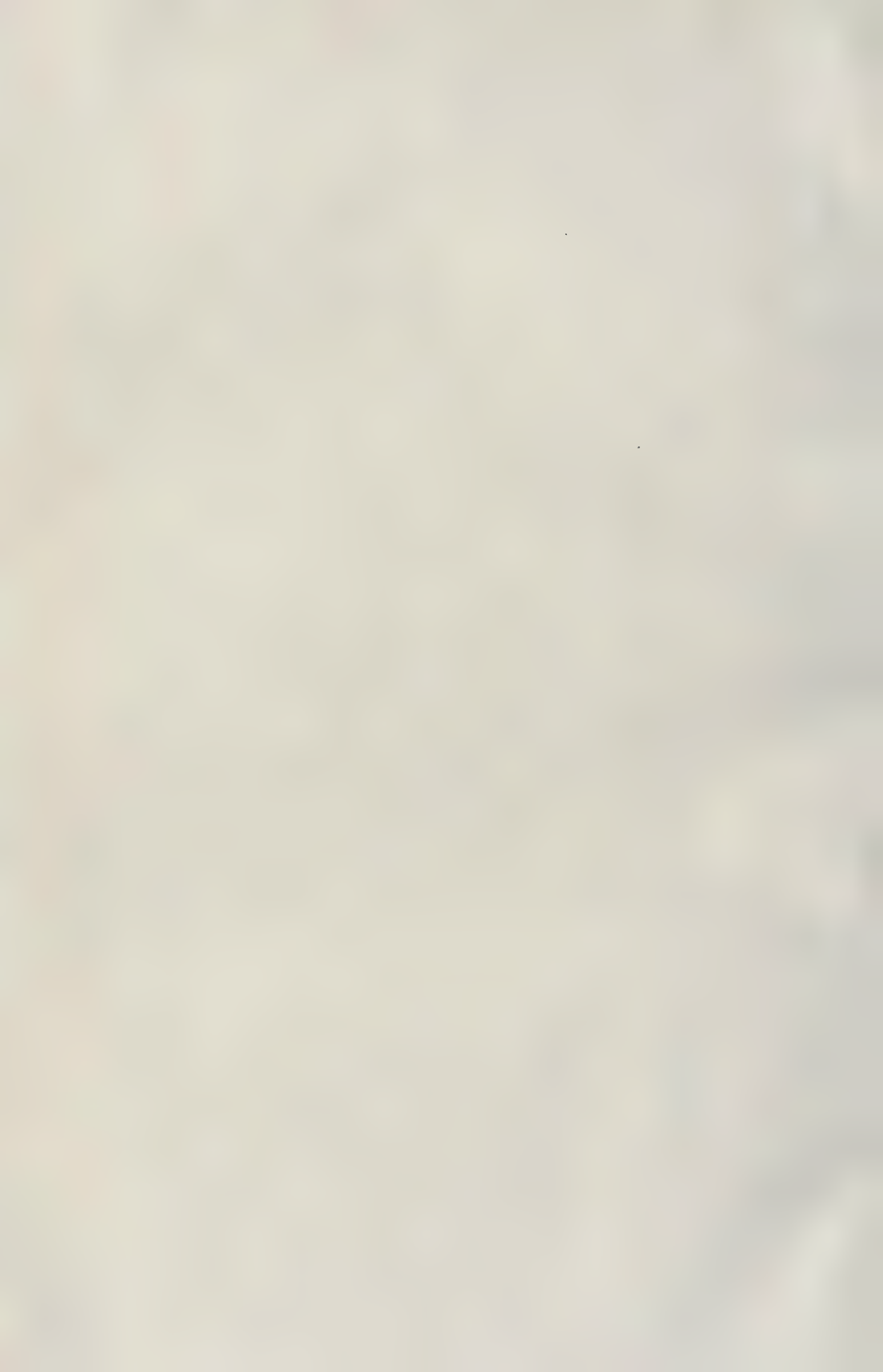
## DIE RAFFAELITEN

Vor den Bildern Raffaels in den Uffizien und im Palazzo Pitti drängen sich die Besucher. Man hört Ausrufe des Entzückens. Ich verstehe das nicht. Von Tag zu Tag wird Raffael mir fremder. Nicht eigentlich die gleichmäßig gute, die meisterhaft gezeichnete Malerei, sondern der gestaltende Wille dahinter. Ich bin nun einmal überzeugt, daß dieser gepriesene Halbgott, dieser apollinische Übermensch eine gleichgültige Seele hatte. Ihn interessierte alles gleich viel und gleich wenig. Seine „Harmonie" ist in einer Weise bakterienfrei, möchte man sagen, daß sie wie ein weltgeschichtliches Präparat wirkt. Es kann keine vollkommenere Tondokomposition geben, als die berühmte Madonna della Sedia im Pittipalast. Die Linien singen im schönen Raum, kehren in sich selbst singend zurück, schmiegen sich mit unbeschreiblichem Wohllaut und sind wie eine Darstellung des Kunstgesetzes an sich. Fragt man aber, was sie ausdrücken, so findet man, daß sie



76. LEONARDO DA VINCI, VERKÜNDIGUNG

UFFIZIEN



nichts wollen als schön sein. Lessing hat gesagt, wenn er die Wahl hätte, so zöge er das Suchen nach der Wahrheit ihrem Besitze vor. Das ist uns Deutschen aus der Seele gesprochen; nicht aber Raffael. Er hätte sich stets für den Besitz des Vollkommenen entschieden; er möchte sich nicht Geist und Seele zerschinden, um zur Höhe zu gelangen. Darum mußte er im Ornamentalischen das Höchste sehen. Es ist ein Ornamentalisches im edelsten Griechensinne, aber es bleibt bei alledem genial nur nach der Seite des kalligraphisch Mathematischen. Die Jesusknäblein, die so viel Entzücken erregen, könnte ich verabscheuen. Diese kleinen nackten Menschlein sind dargestellt als routinierte Tragöden, als raffinierte kleine Kulissenreißer. Zum Beispiel auf dem so schön aufgebauten, hinreißende Partien enthaltenden Bild der Madonna mit dem Stieglitz. Nichts kann weniger naiv sein, als das Kind bei Raffael ist. Und seine Madonnen haben nicht mehr wahre Mütterlichkeit als ein Stein. Man könnte sagen: sie sind in der Tat ohne ihr Wissen vom Heiligen Geist befruchtet worden, sie haben nicht in Liebe empfangen, das Kind nicht mit Sorge, Furcht und Entzückung getragen und nicht in Schmerzen geboren. Alles Menschliche ist ihnen fremd bis auf das, was an ihnen modellern ist. Sie leben vegetativ – das ist ihre Harmonie. Zu dem Bildnis der Donna velata im Pittipalast, dem Bildnis der Geliebten Raffaels, hat es mich oft zurückgezogen; doch in erster Linie der fabelhaft als Kabinettstück für sich gemalten Bauschärmel wegen und weil Ingres so sichtbar wird in diesem Werk Raffaels. Das Menschliche – das immer auch ein Malerisches ist – erscheint auch hier gleichgültig. Auch habe ich das Beste Raffaels in Florenz, die Papstbildnisse, nach Gebühr bewundert. Doch ohne Verlangen. Es ist genau zu sehen, wie alles gewollt und gemacht ist, und es ist alles sehr bedeutend gewollt und gekonnt. Die Papstbildnisse haben zweifellos eine gewisse Wucht und Charakteristik und sind in all ihrer geistreichen Begriffszuspitzung und Farbenorganisation Wunderwerke der Malkunst. Doch fehlt die Ehrfurcht, die Ehrfurcht erzeugt. Es gibt nichts, was Raffael mißlungen wäre; das kommt, weil er ein

Resümist war, wie die Welt keinen wieder gesehen hat. Er hatte die Synthese im Blut, im Geist und in der Hand; doch ist in dieser Synthese etwas Erheucheltes, etwas Verlogenes. Folgen eines starken und egoistischen Glückseligkeitsbedürfnisses. Darum ist Raffael im Grunde ein Formalist, vielleicht der fruchtbarste Formalist, der je gelebt hat.

Und von diesem Geiste haben nun auch alle die etwas, die der Zeit und der Anlage nach zu ihm gehören, vor allem also Fra Bartolomeo, Sodoma und del Sarto.

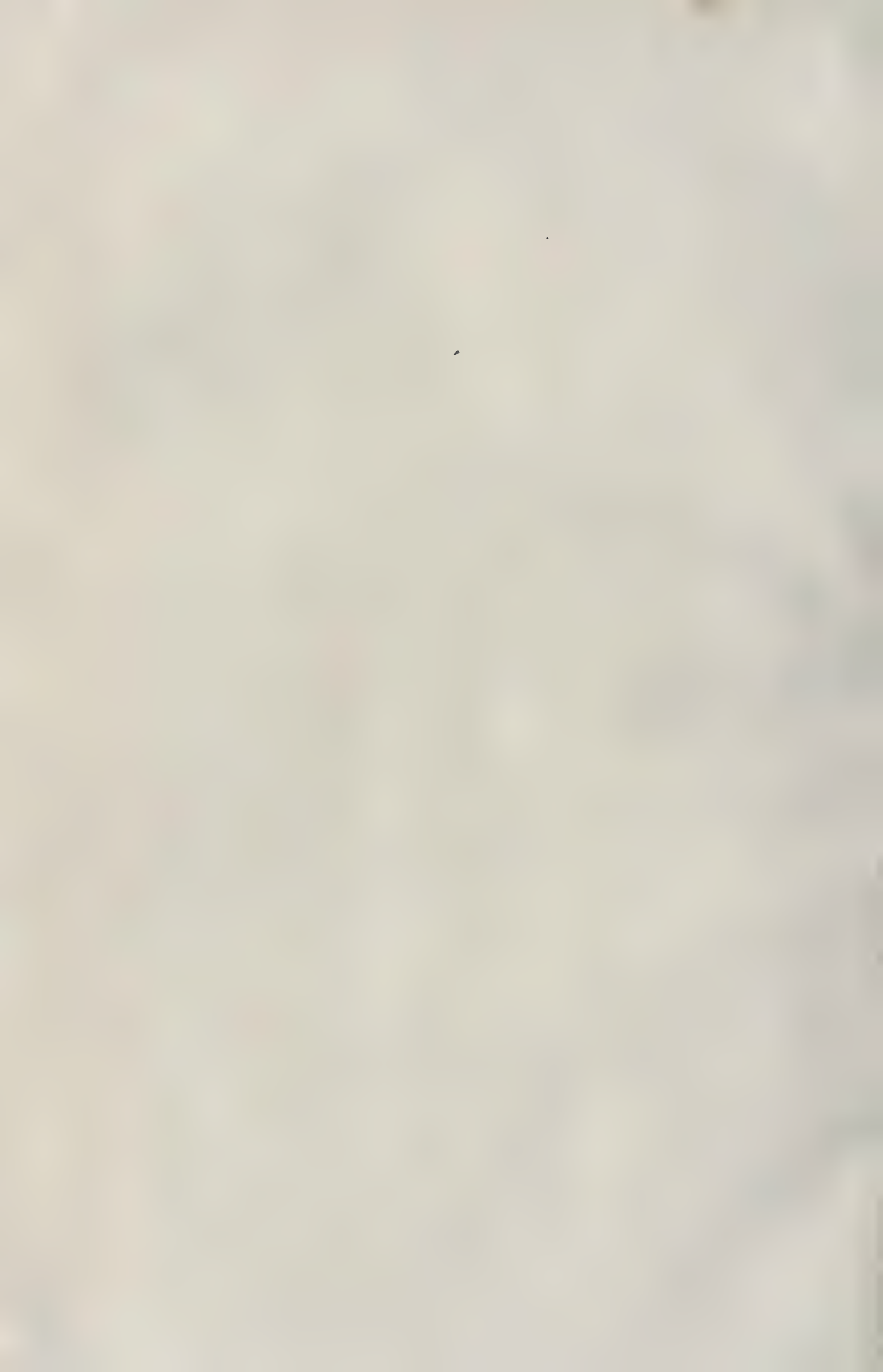
Bartolomeo beweist mit seiner „Klage um Christi Leichnam", wie der Zeit selbst das Heiligste zum Komödienspiel geworden ist, zu einem artistischen Gruppenspiel. Auch sein größer bewegter „auferstandener Christus" ist ganz ein Schaubild und in keiner Weise als Erlebnis gestaltet. Del Sarto, der am meisten Malerische unter den Florentinern, steht so hart dann an der Grenze des Dekorationsmäßigen, daß man in ihm schon den Vorläufer Tiepolos wittert. Er ist – das gilt auch für den weich gefälligen, edel süßlichen Leonardoschüler Sodoma – ein Talent hohen Grades, aber kein großer Mensch. Es fehlt überall das höchste Verantwortlichkeitsgefühl im Künstlerischen, was um so merkwürdiger ist, als es im Handwerklichen, im konventionell Technischen immer vorhanden war. Das ähnlich geartete Talent van Dycks ist mir viel mehr, als Sodoma oder del Sarto es sind; und wie weit steht van Dyck doch hinter Rubens zurück! Natürlich ist jeder einzelne dieser Raffaeliten immer noch ein würdiges Studienobjekt. Aber auf einem Hochplateau vergißt man bald die Höhe und wandelt dort wie auf der Ebene, wenn Berge und Täler, Abgründe und Gipfel nicht der Anschauung helfen. Die Kunst der Raffaeliten führt zwar in die Höhenluft einer genialen Zeit – aber sie wirkt bei alledem flach.

## GIORGIONE

Das „Konzert", das im Pittipalast aufgestellt ist, läßt den jung gestorbenen Venezianer als einen rembrandtartigen Geist erscheinen, der über seine Zeit hinaus und tiefer in sie hinein



77. RAFFAEL, DIE MADONNA MIT DEM STIEGLITZ
UFFIZIEN



empfand. Dem Lebenden wird dieses Bild freilich schon in der Abbildung zu einem dauernd sich einprägenden Kunsterlebnis. Das Geheimnisvolle des Kompositionsdreiklanges, der psychologisch herausgearbeiteten Kontraste und der weichen, tonigen Malerei frappiert vor guten Abbildungen schon ähnlich wie vor dem Original. Das Bild selbst wirkt durch sein großes Format malerisch vielleicht etwas leer; um so mehr, als es aus einem bräunlich-grauen Ton heraus gemalt ist. Im Ausdruck der Köpfe ist viel von dem verschwiegenen Ausdruck der Tizianschen Menschen; doch ist die Ekstase des musizierenden Mönches wahrer und bedeutender gegeben, als es Tizian konnte. Nur im Porträt gelang diesem ein so lebendig jäher Ausdruck. Es ist überhaupt in der Unbewegtheit dieses Bildes ein stilles Leben und Weben, das in dieser Weise kein anderer Renaissancemaler hat. Der Jünglingskopf links könnte ebensowohl für einen Frauenkopf genommen werden, sein Ausdruck ist geheimnisvoll vieldeutig, gedankenvoll verschlossen und kalt forschend. Er scheint aus der Familie der Leonardoschen Jünglingsköpfe zu stammen; doch blickt den Modernen aus der modernen Rätselhaftigkeit dieses Venezianers zugleich die Spätlingskunst des unglücklichen Beardsley grausam und fast pervers an. Der Maler dieses merkwürdigen Bildes läßt an einen der feinsten und edelsten Holländer, an Vermeer van Delft, denken. Herrlich ist die Organisation der Helligkeiten, vor allem des Weiß auf der dunkeln Bildfläche. Man steht vor dem Werk eines malerischen Geschmacks, der in einer neuen Weise menschlich, ursprünglich und schöpferisch geworden ist.

## TIZIAN

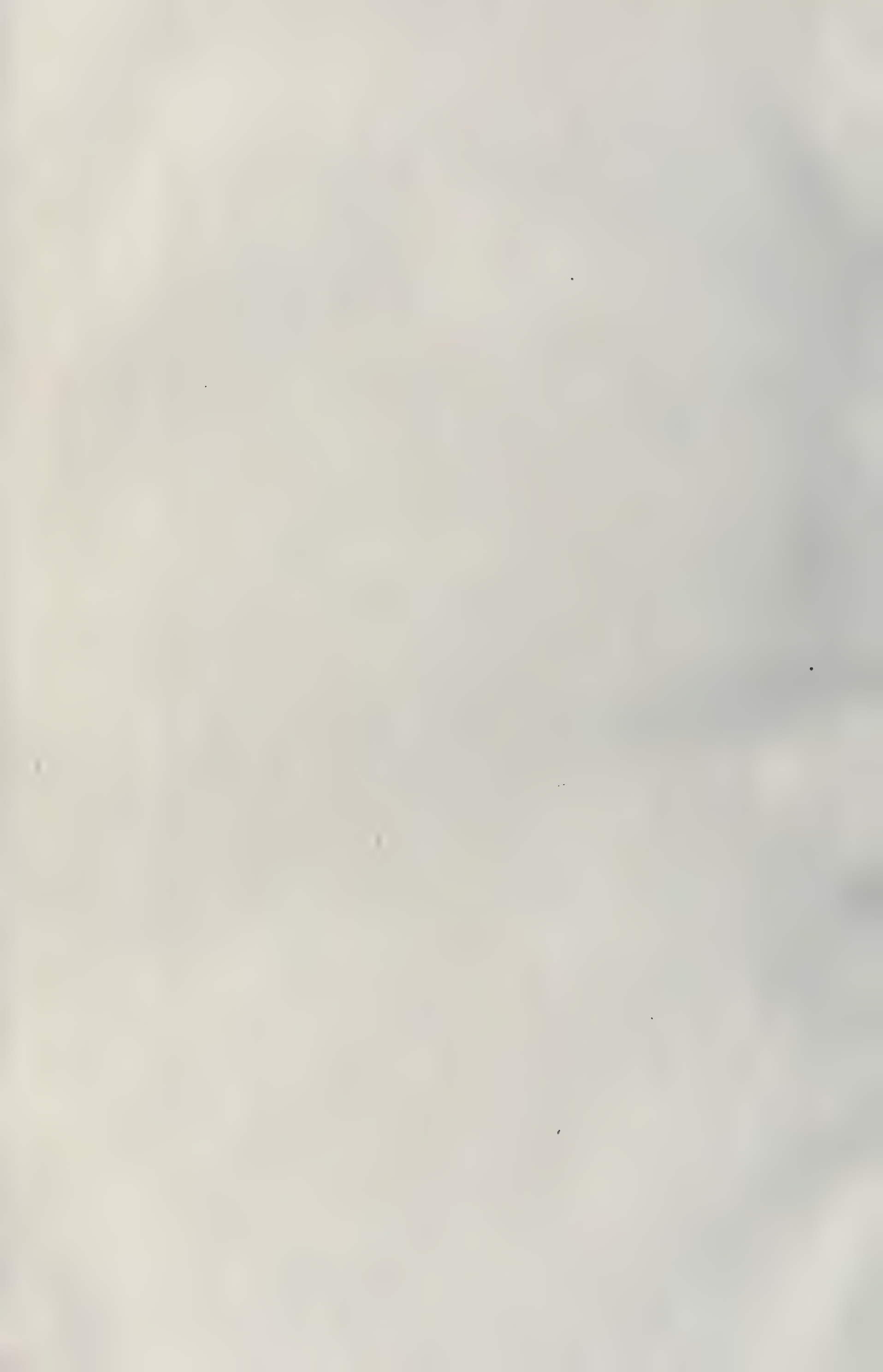
Tizian zieht immer wieder zu seinen Bildnissen zurück. Dem Porträtisten glaube ich alles. Als Bildermaler erweist er sich als eine große Natur. Das Porträt des jungen Engländers in der Pitti-Galerie ist vielleicht das schönste Werk dieser einzigen Sammlung. Es ist in dem Zusammenklang eines vielfach gestuften Grau mit den Fleischtönen, in der Verteilung von Hell

und Dunkel von einer geradezu monumentalen Vornehmheit; und dabei ist es menschlich von schlichter Wahrheit und überzeugender Sachlichkeit. Die Kälte dieses Werkes ist die Kälte der Natur. Dieses Stück majestätisch sicherer Malerei steht mit einer höheren Objektivität, die alle Einwendungen zu Boden schlägt, für alle Ewigkeit da. Tizian hat hier – und ebenso in anderen Bildnissen, wie z. B. in dem aus Grau, Gelb und Braun velasquezartig zusammengestimmten Bildnis Philipps des Zweiten – den Eindruck der Erscheinung in einer Weise konstatiert, wie Rembrandt es tat, als er die Syndici der Tuchhändler malte. Als Bildnismaler erst entfaltet Tizian den Zauber seines Genies, dort, wo er nicht behindert wird von Dingen, wovon seine Seele nichts weiß. Er ist rücksichtslos und charakterisiert bis zur Karikatur, bis zum Fratzenhaften; und bleibt doch immer in den Grenzen edelster Kunst. Als Bildnismaler hat er einen Stil für sich. Er hat Aretino, den Kardinal Ippolito di Medici und andere Männer wie mit ehrfurchtsvollem Hohn gemalt; er wagte es, das Tier im Menschen durchblicken zu lassen und die Runen der Leidenschaft zu zeichnen. Als Frauenmaler hält er nicht dieselbe Höhe. Man spürt es in der Malerei, daß er die Modelle begehrlich ansah, daß er in sie hineinmalte, was er fühlte. Er sah in den Frauen offenbar nur schöne Gefäße für seine erotischen Triebe. Sie alle schwimmen wie in reifer Sinnlichkeit. In der Phantasie, so möchte man sagen, hat Tizian alle Frauen, die er malte, besessen. Darum gab er sie so fleischlich, so odaliskenhaft hingebend und willfährig. Und darum ist es so fatal, wenn er mit diesen Empfindungen einen falschen Idealismus verbindet. Malte er eine Magdalena oder Flora – die nicht weniger seine Geliebte waren als „la bella“, so ist das Magdalenenhafte und Florahafte nur Drapierung und Theater. Es verstimmt dann die seelische Leere, die falsche Weichheit, das Modellerne, wo doch das rein Malerische so meisterlich bezwungen ist. Die heiligen Familien mag man um dieser Unaufrichtigkeit willen gar nicht ansehen.

Diese innere Doppelzüngigkeit ist auch in den beiden berühmten

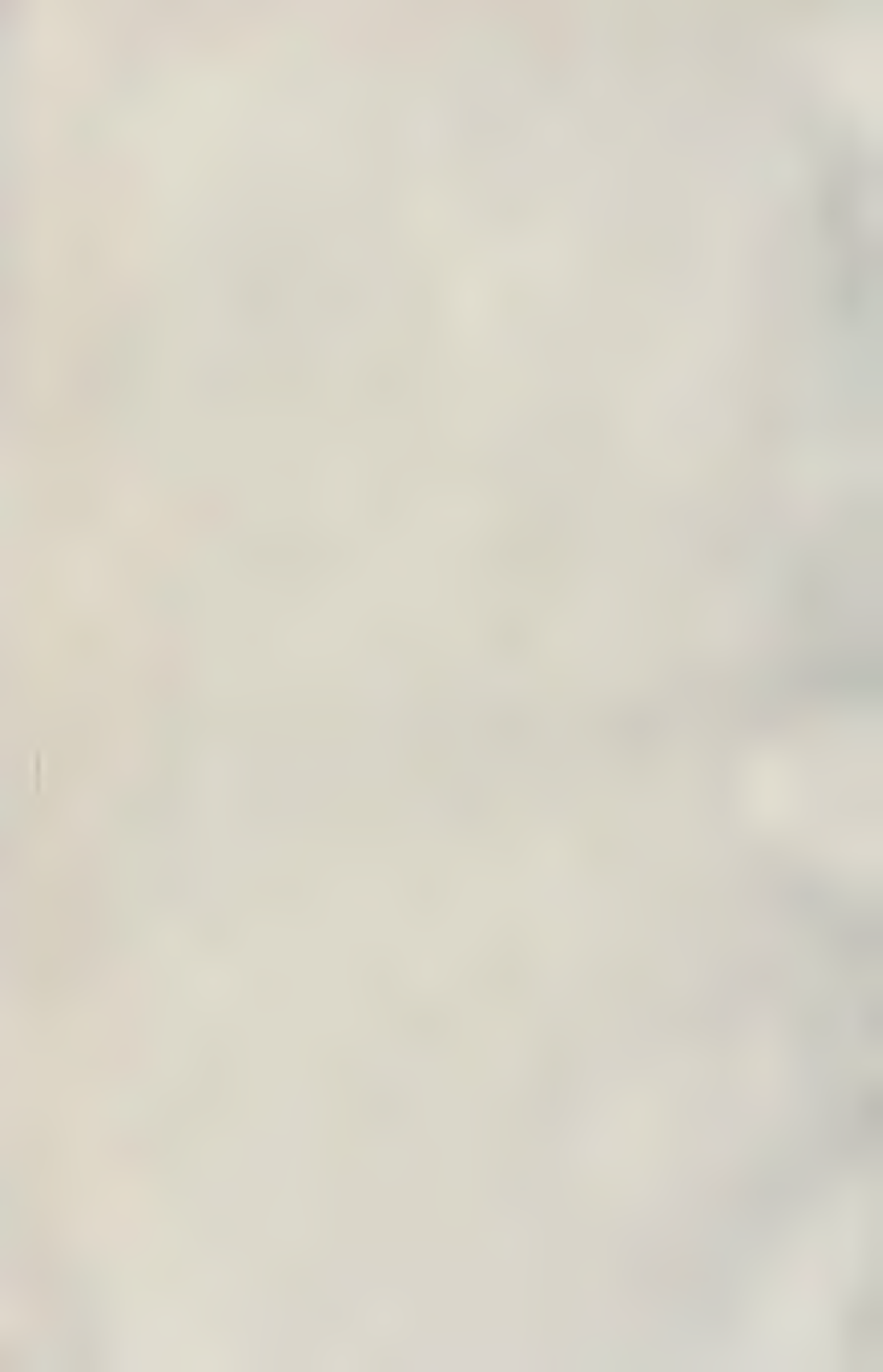


78. TIZIAN, BILDNIS EINES JUNGEN ENGLÄNDERS
PALAZZO PITTI





79. TIZIAN, BILDNIS PIETRO ARETINOS
PALAZZO PITTI



Venusbildern. Doch bot der mythologische Vorwurf immerhin genug Anlaß, eine rein sinnliche Zustandsmalerei zu rechtfertigen. Die ruhende Frauengestalt in der Tribuna auf dem weißen Lager ist, trotz einer leichten Modellbefangenheit, außerordentlich schön. Die Dresdener Venus des Giorgione, die ganz ähnlich gelagert ist, hat mir allerdings einen noch tieferen Eindruck gemacht. Die unendlich charakteristische Geste der linken Hand drückt bei Tizian mehr ein Verhüllen und Verbergen aus, während es bei Giorgione rührend ist, wie diese Geste eine unbewußte Selbstliebkosung ausdrückt, eine Hindeutung auf liebeselige Körperträume. Dagegen ist bei Tizian alles Malerische viel mehr entwickelt. Die Art, wie das Laken gemalt ist, wie das Fleisch des Körpers darauf ruht und wie der von Tizian oft verwandte King Charles-Hund rechts den Vordergrund akzentuiert, das ist ein Gipfel malerischer Organisationskraft. Man kann es verstehen, wie es einen modernen Maler wie Manet reizen mußte, sich mit seiner Olympia neben diese Venus des Tizian zu stellen und das alte Motiv ins Moderne zu übersetzen. Das Schönste des Bildes aber, etwas, das weder Giorgione noch Manet gewagt haben, ist die Schilderung des Raums hinter der Gestalt. Der Hintergrund mit den beiden an der Wäschetruhe beschäftigten Dienerinnen ist schlechthin genial, was malerische Raumbehandlung betrifft. Nur auf einem Bilde in Florenz findet man noch ähnliches: in dem reichen Hintergrund des runden Madonnenbildes von Filippo Lippi im Pittipalast. Mit dieser Darstellung des Raums hat Tizian Geheimnis und Unendlichkeit darzustellen verstanden. Aus dem Hintereinander von horizontal gelagerter Nacktheit und Tiefenillusion ergibt sich ein Zweiklang von eigentümlicher Gewalt. Soweit sich nach Reproduktionen urteilen läßt, muß in den berühmten „Meninas“ des Velasquez eine ähnliche zwingende Raumdarstellung sein. Man kann sagen, daß der Raum ebenso behandelt ist, wie der Porträtist das männliche Modell malte: treu und frei zugleich, charakteristisch und wahr, ähnlich und zugleich unendlich.

## TINTORETTO

Ihn lernt man in Florenz recht als Bildnismaler kennen. Er unterstreicht als solcher weniger als Tizian, er deutet die Erscheinung weniger aus, doch versteht er nichtsdestoweniger die Menschen in ihrer Wesenheit zu geben. Von der stürmischen Bewegtheit seiner großen Bilder herkommend, erwartet man gar nicht soviel schlichte Tiefe und eine so malerische Plastik. Selten nur verrät sich der Dekorateur durch eine allzu summarische Behandlungsweise. Als Bildnismaler versteht Tintoretto es, im Einfachen reich zu sein. Zum Beispiel in dem wahrhaft glänzenden Bildnis Sansovinos. Der Stil der Darstellung weist deutlich zu Greco hinüber; auch Tintoretto zieht die Formen brünstig in die Länge, auch er barockisiert, das heißt gotisiert die Naturformen aus leidenschaftlicher Ausdruckslust. Dann muten seine blonden Bildnisse von Kriegern und Unbekannten in Harnisch und Wams zuweilen auch wieder holländisch gesund und nordisch kräftig an. Man denkt zuweilen an einen im südlichen Milieu lebenden Frans Hals. Hält man die Eindrücke, die man in Florenz empfängt, mit denen zusammen, die man in Venedig erlebt hat, so wird die merkwürdige Persönlichkeit nur noch reicher und menschlich größer. In Florenz schmiegt sie sich mehr der Zeit, der Konvention an, dergestalt, daß man, wenn man Venedig nicht kennt, vor den Bildnissen Tintorettos nicht wie vom Donner gerührt stehen bleiben würde. Kennt man aber beide Seiten dieser großen Bildnernatur, so wird sie einem durch die stillere Sachlichkeit des Porträtisten in einer neuen Weise lieb und wert.

Begegnungen mit Michelangelo! Ich habe die Heilige Familie in den Uffizien, den David, die unvollendeten Gigantenfiguren in der Akademie und die Mediceerkapelle gesehen. Und weiß kein entscheidendes Wort zu sagen. Wenn ich zurückdenke, so weiß ich kaum noch die Zeit, wo ich nicht mit Michelangelo im Gefühl gelebt hätte, wo nicht Abgüsse, Abbildungen, Bücher oder Abhandlungen mich zu überreden gewußt hätten, daß er ein Gipfel



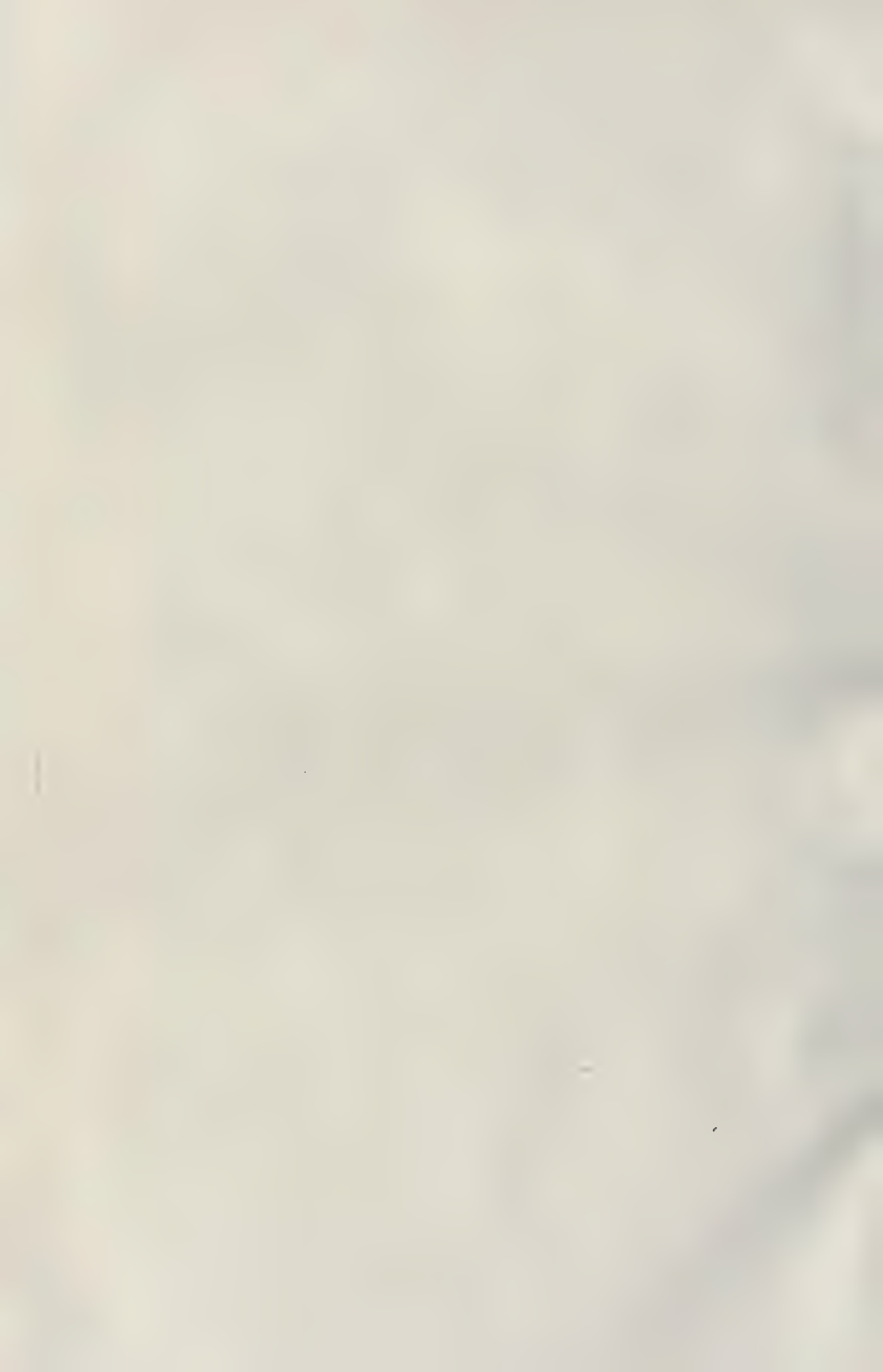
80. TIZIAN, VENUS MIT DEM HÜNDCHEN

UFFIZIEN






81. TINTORETTO, BILDNIS JACOPO SANSOVINOS
UFFIZIEN



menschlicher Größe ist und daß es ihm gegenüber nur die uneingeschränkte Unterwerfung gibt. Er ist eine unserer höchsten Autoritäten, er ist ein Heldenbegriff schlechthin. Solche Suggestion ist nicht zu ignorieren; sie macht eine naive Betrachtung fast unmöglich. Ich bin zu den Werken Michelangelos denn auch gegangen, wie man als Kind zur Kirche geht, mit wahrer Andacht. Mir selber zum Erstaunen bin ich aber fast unbewegt geblieben. Doch fühle ich auch, daß mit diesen Werken etwas Neues in die Renaissance tritt. Ohne es schon deuten zu können. Ich traue der eigenen Empfindung noch nicht. Darum bin ich mit mir übereingekommen, vorläufig mir selber nur die Eindrücke zu registrieren.

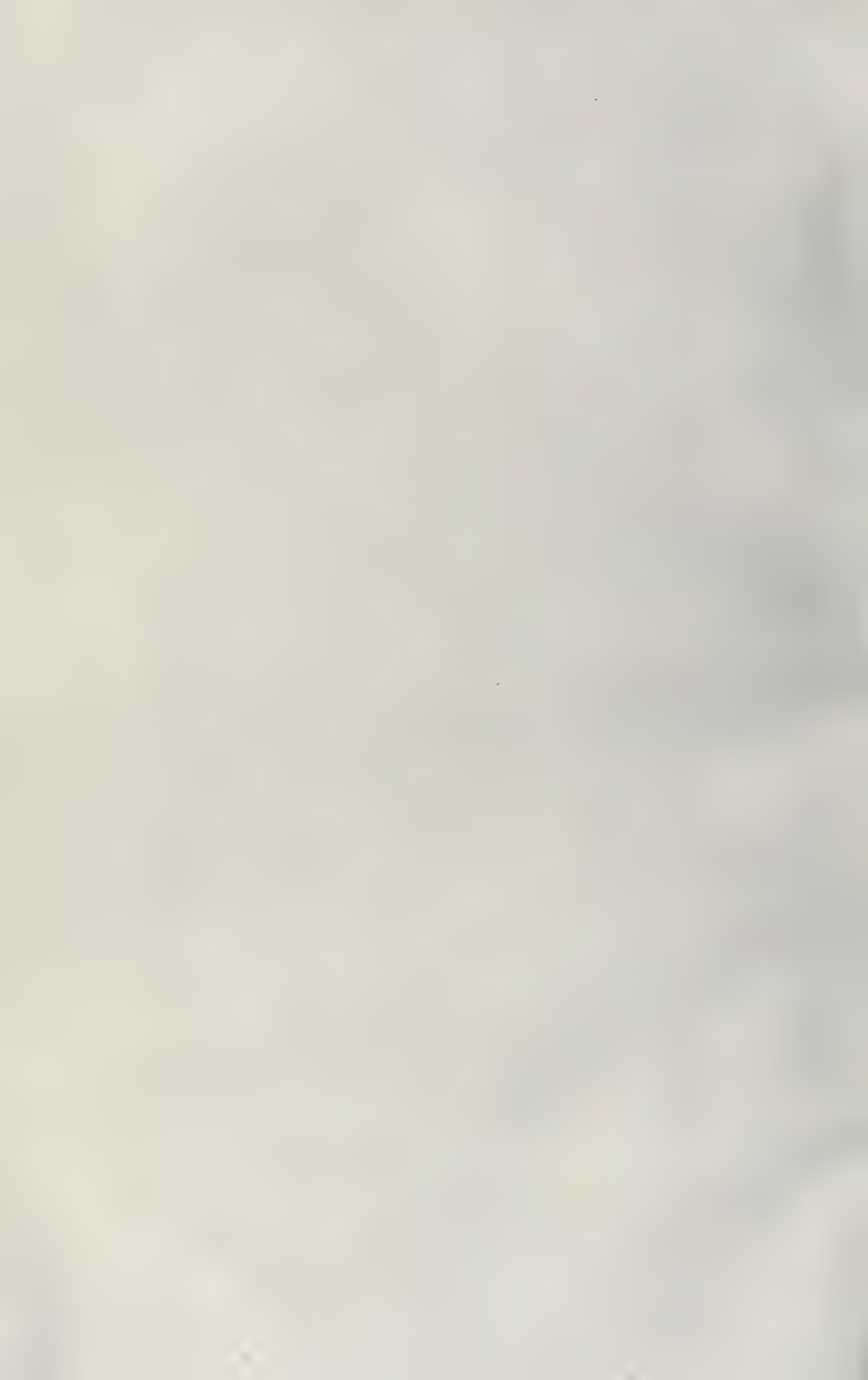
Von der in einen Kreis gemalten „heiligen Familie" geht eine merkwürdig gleißende Kälte aus. Es ist aber nicht die Kälte, in der zurückgedrängtes Leben quillt und zittert; es ist, wie mir scheint, der Formalismus auf einer höchsten Stufe. Nichts kann musterhafter komponiert, nichts aber auch mehr eine „Komposition" sein. In der Gestalt der heiligen Mutter will sich im Wurf der Gewandlinien und in der Rhythmik der Glieder etwas Ungeheures ankündigen; aber dieser Schrei des Lebens wird gleich auch vom Schulmäßigen aufgefangen. Es ist die Malerei eines Bildhauers, gruppenhaft kubisch zusammengefaßt, gläsern hart und bunt gemalt und mit einer freilich unerklärlichen formalen Kraft zu der bekannten Kompositionspyramide zusammengeschlossen. Die signorelliartig in den Hintergrund gebrachten nackten Jünglingsfiguren wirken ebenfalls nur wie rein formale Motive. Man bleibt unbewegt vor diesem erstaunlichen Exempel der Kunstmathematik. Man glaubt zuerst, es läge an einem selbst, und macht verzweifelte Anstrengungen; doch prallen an der majolikahaften Glätte des Werkes die Empfindungen ab, ohne einzudringen.

Nicht viel anders ist es in der weltberühmten Mediceerkapelle. Der Sinn dessen, was über diesen Wallfahrtsort einer Menschheit, was über die Grabmale schon geschrieben und gesagt worden ist,

steht einem vor Augen, wenn man den Raum betritt; das Herz bereitet sich auf einen gewaltigen Eindruck vor, es macht sich bereit für ein großes Erlebnis und schlägt dann doch ruhig im gewohnten Takt fort. Man hadert mit sich, weil man glaubt, es liege an einem selber; doch läßt sich die Empfindung nicht überreden. Man hat die Architektur gerühmt und ihr gutes Verhältnis zu den Denkmälern; ich aber finde, sie sei ohne eigentlich innere Größe. Die dunklen Steinumrahmungen scheinen mir geradezu verfehlt. Und die Sarkophage wirken in ihrer tiefen Anordnung in fataler Weise wie Kamine. Die Figuren darauf sind nicht architektonisch aus der profanen Nähe des Menschen entfernt. Sie haben freilich – die allegorischen Figuren sowohl wie die Porträtskulpturen – alle die Größe, womit schon die Gipsabgüsse in den Museen uns bekanntgemacht haben; doch wächst ihnen nicht neue Größe zu. Man wird das Gefühl der Frostigkeit nicht los. Es wäre leicht, ein ganzes Buch über diese Kapelle zu schreiben, weil sie ja der Mittelpunkt einer ganzen Kunstwelt ist. Doch suche ich ja anderes, als in diesem Buch stehen würde, als in allen Büchern über die Mediceerkapelle steht. Ich suche den Ausdruck, der von unserer Zeit ist. Ich finde ihn, wenn ich nur die Beine Giulianos ansehe, nur das Haupt und die stützende Hand Lorenzos, nur den torsohaften Kopf und den Rücken des „Tags" oder andere Teile. Doch verflüchtigt sich das Erlebnis gleich, wenn das Ganze erfaßt wird. Es wäre kinderleicht, in diese majestätisch aufgebauten Figurengruppen etwas sehr Bedeutendes hineinzutragen und tiefsinnige Deutungen zu versuchen; es ist nicht schwierig, sich in einen Rausch hineinzureden. Die ruhevoll sich windende Kraft der Figuren wartet ja darauf, daß man sie mit Deutung umgibt. Hierauf lasse ich mich aber nicht ein; von diesem großsprecherischen Selbsttrug habe ich zu viele verderbliche Proben schon erlebt. Ich warte, mit „abgeschirrtem Willen", bis das Werk zu mir spricht, bis es mich zwingt. In dieser Kapelle nun hat Michelangelo mich nicht zu unterjochen vermocht; ich habe nichts Urweltliches vernommen bis auf ein leises, dunkles Murren, das aus den Tiefen, aus

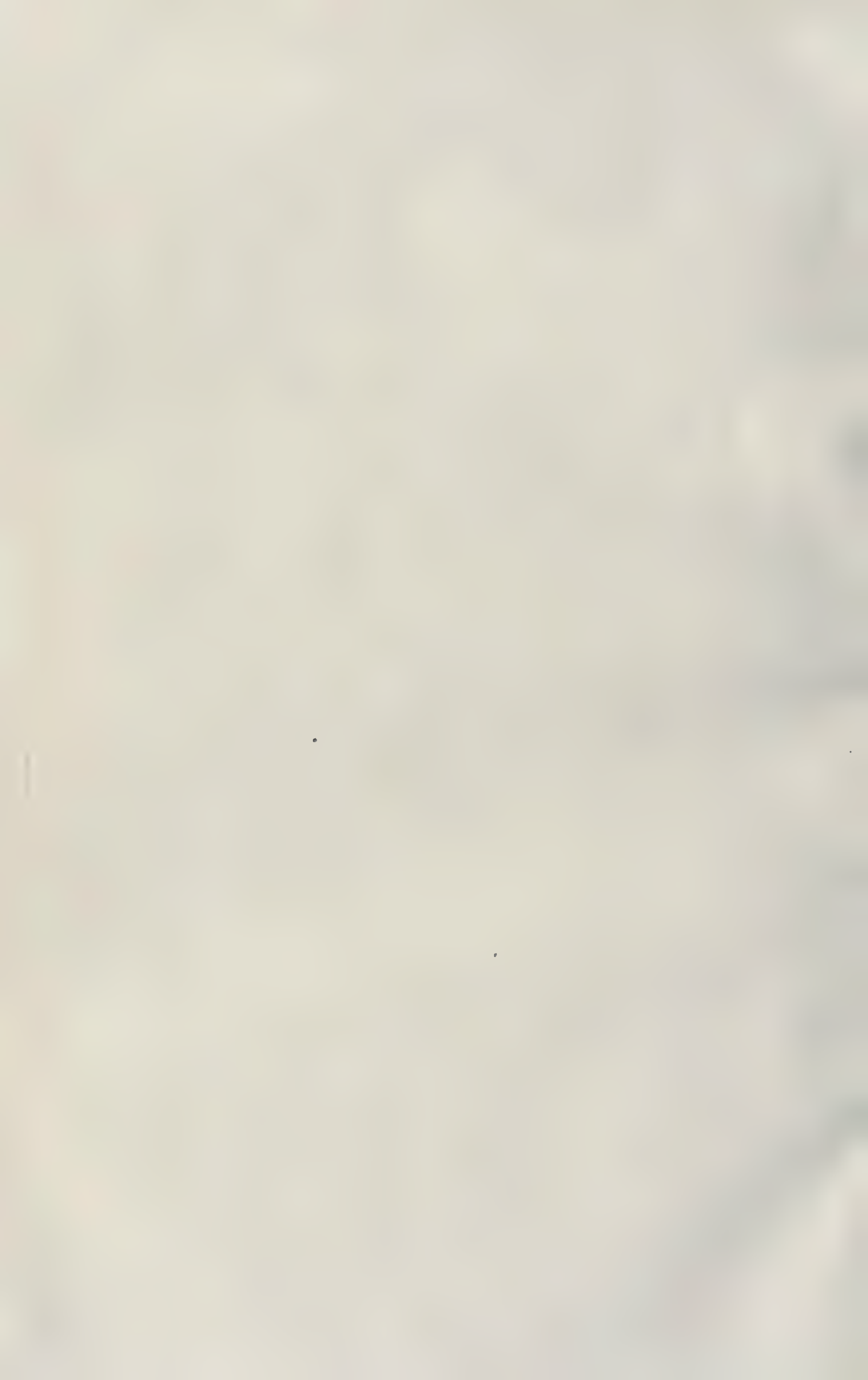


82. MICHELANGELO. ANSICHT DER NEUEN SAKRISTEI MIT DEM GRABMAL LORENZOS VON MEDICI





83. MICHELANGELO, GENIUS DES SIEGES
NATIONAL-MUSEUM



den Schatten der gigantischen Figuren hervordringt, das die akademische Pracht des Ganzen aber nicht aufkommen läßt, das in den Fesseln eines ihm nicht gemäßen „Stils" schmachtet. Im Gehäuse eines klassizistischen Körperkanons röchelt irgendwo ein orphischer Urlaut. Man möchte sagen: er verröchelt. Um das Kolossalische dieser horizontal und vertikal unendlich wirkungsvoll aufgebauten Körper ist eine artistische Kostbarkeit gebreitet, die fast wie Verrat an etwas Höherem wirkt. Das menschliche Kunstvermögen feiert in dieser Kapelle einen höchsten Triumph; aber – – – hols der Teufel, warum kehrt auf diesen Blättern so oft das mir im Grunde verhaßte „aber" wieder!

Am unmittelbarsten hat Michelangelo in der Akademie auf mich gewirkt. Nicht mit seinem donatelloartigen Genius vittorioso, und auch nicht mit seinem großen David, der früher vor dem Palazzo vecchio stand, und dessen fleischlicher Naturalismus etwas Peinliches hat, wenngleich der Ausdruck des Jungenhaften bei solchen Dimensionen auch wieder bewunderungswürdig ist, sondern mit den unvollendeten Giganten aus dem Boboli-Garten. Ich weiß nicht, ob das Torsohafte die Ursache ist, weil es dem Betrachter Möglichkeiten eigener Schöpfungswahl läßt. Auch vor den Antiken liebt man den Torso fast am meisten, weil die Mystik der schönen Form noch reiner genossen wird, wenn jedes gegenständliche Interesse ausgeschaltet ist. Freilich handelt es sich bei den Giganten Michelangelos, die für das Juliusgrab bestimmt waren und in Florenz zurückgelassen wurden, nicht um zerbrochene Werke, wie bei den Antiken, sondern um unvollendete Arbeiten. Man sieht Michelangelo bei der Arbeit. Deutlich erkennt man verschiedene Stadien der Bearbeitung, und eine mächtige Handschrift, die mit Meißelschlägen schrieb, wird sichtbar. In den Formen dieser Blöcke, aus denen sich bewegte Körper in schmerzvoller Kraft hervorwinden, ist ein neuer starker Ton; man kann davor an eine neue Kunst denken. Diese vom Stein gewissermaßen halb noch bekleidete Nacktheit ist eine andere wie

die der Mediceergräber und der anderen Werke. Oder sie läßt doch ganz andere Deutungsmöglichkeiten zu.

Es ist gesagt worden, Michelangelo sei der Renaissance zum Verhängnis geworden. Es mag sein, obwohl mir scheint, daß dieser Kunststil sich selber schon Verhängnis genug war. Doch ist mir, als könnte man auch sagen, die Renaissance sei diesem großen Menschen zum Verhängnis geworden, es sei hier ein Fall, wo sich Persönlichkeit und Konvention widersprachen. Es fällt auf, daß Michelangelo merkwürdig viele Arbeiten unvollendet gelassen hat. Daran können nicht nur äußere Umstände schuld sein; um so weniger, als die Zeit doch ganz eine Zeit des Fertigmachens, des Vollendens war. In Michelangelo muß vielmehr, als der Gegenpol einer ungeheuren Unternehmungswut, viel Unsicherheit gewesen sein und ein fast verzweifeltes Tasten.

Wie seltsam ist doch in der Kunstbetrachtung der ewige Kampf um den Qualitätsbegriff, um die „Schönheit"! Die Menschen sterben, die Kunstwerke bleiben. Jede Zeit faßt die der Menschheit gehörenden Werke großer Künstler verschieden auf, wie jeder Künstler die Natur verschieden auffaßt. Es wird von den Werken gesprochen, und der Betrachter meint sich selbst. Wenn ich darum sage, ich hoffe in Rom auf Klarheit über Michelangelo, so meine ich zur Hälfte doch wohl, ich hoffe mit mir selber eins zu werden. Nach dem Besuch der Mediceerkapelle vor allem war es mir fast schmerzhaft klar, wie richtig es ist, wenn gesagt wird, das Leben sei kurz, die Kunst aber lang. Doch wenn das Leben auch kurz ist, und wenn mit unserer Kraft nichts getan ist: wir sollen leben, als legten wir Grundlagen für die Ewigkeit.

Anfangs sollte unsere Reise nur bis Florenz gehen. Doch fühle ich, daß Rom unentbehrlich ist. Dort erwarte ich entscheidende Einsicht über viele Dinge noch. Hier in Florenz sehe ich alles nur wie mit halbem Interesse; eine gedrückte Stimmung hat sich meiner bemächtigt. Ich leide geradezu. Es wäre Wahnsinn, hier aufzuhören, mit Zweifeln heimzukehren und das ganze Problem ungelöst wieder nach Hause zu tragen. Ich muß Klarheit



84. MICHELANGELO, FIGUR EINES GIGANTEN
UNVOLLENDET
AKADEMIE



haben. Klarheit nur in dem einen wesentlichen Punkte, nicht in den tausendfältigen Einzelheiten; und nicht der Dinge wegen, sondern meinetwegen. Es fehlt den Erfahrungen dieser Wochen noch die Perspektive; ich hoffe, Rom und die Antike werden sie mir schaffen.

Gestern abend war auf dem Platz unter unserm Fenster Konzert zu Ehren der Anwesenheit des Königs. Wir konnten nicht schlafen, haben viel gesprochen und dann den Entschluß gefaßt, den Aufenthalt hier abzubrechen und nach Rom zu fahren, trotzdem vieles hier noch ungesehen bleibt und anderes viel zu flüchtig gesehen worden ist. Vor allem fällt mir schwer aufs Herz, daß mit Masaccio noch keine Auseinandersetzung stattgefunden hat. Dieser Entschluß hat mich beruhigt. Denn ich möchte fort aus Florenz; ich kann die Stadt nicht lieben. Es ist mir selbst verwunderlich, daß dieses Stadtindividuum mit seinen immensen Kulturschätzen ein leises Gefühl der Abneigung in mir auslöst. Ich habe den Eindruck, als könne Florenz mich zum Zyniker machen, wenn ich dort zu leben gezwungen wäre. Mich friert in dieser bewunderungswürdigen Kulturatmosphäre. Oft ist mir, als müsse ich, wie Diogenes, am hellen Tage eine Laterne anzünden, um in dem Riesengeschlecht der alten Florentiner nach Menschen zu suchen.

Vor dem Fenster, an dem ich dieses schreibe, steht auf hoher Säule eine Statue der Gerechtigkeit. Ich bin gewissermaßen unter ihrer Diktatur, sie bemerkt all mein Tun und Lassen, während sie zugleich über die Dächer der Stadt hinweg ins offene Land und auf die Horizonte der Zukunft blickt, wie sie es schon seit Jahrhunderten getan hat. Sie weiß, wer und was Recht behalten wird, während ich hier mit der winzigen Kraft des einzelnen Individuums für das Sonderrecht meiner Empfindung kämpfe. Wie aber ihre Wagschale auch zweifeln macht, wie ihr Schwert auch droht, ich kann nicht anders als sagen: dies ist *meine* Wahrheit.



# SIENA



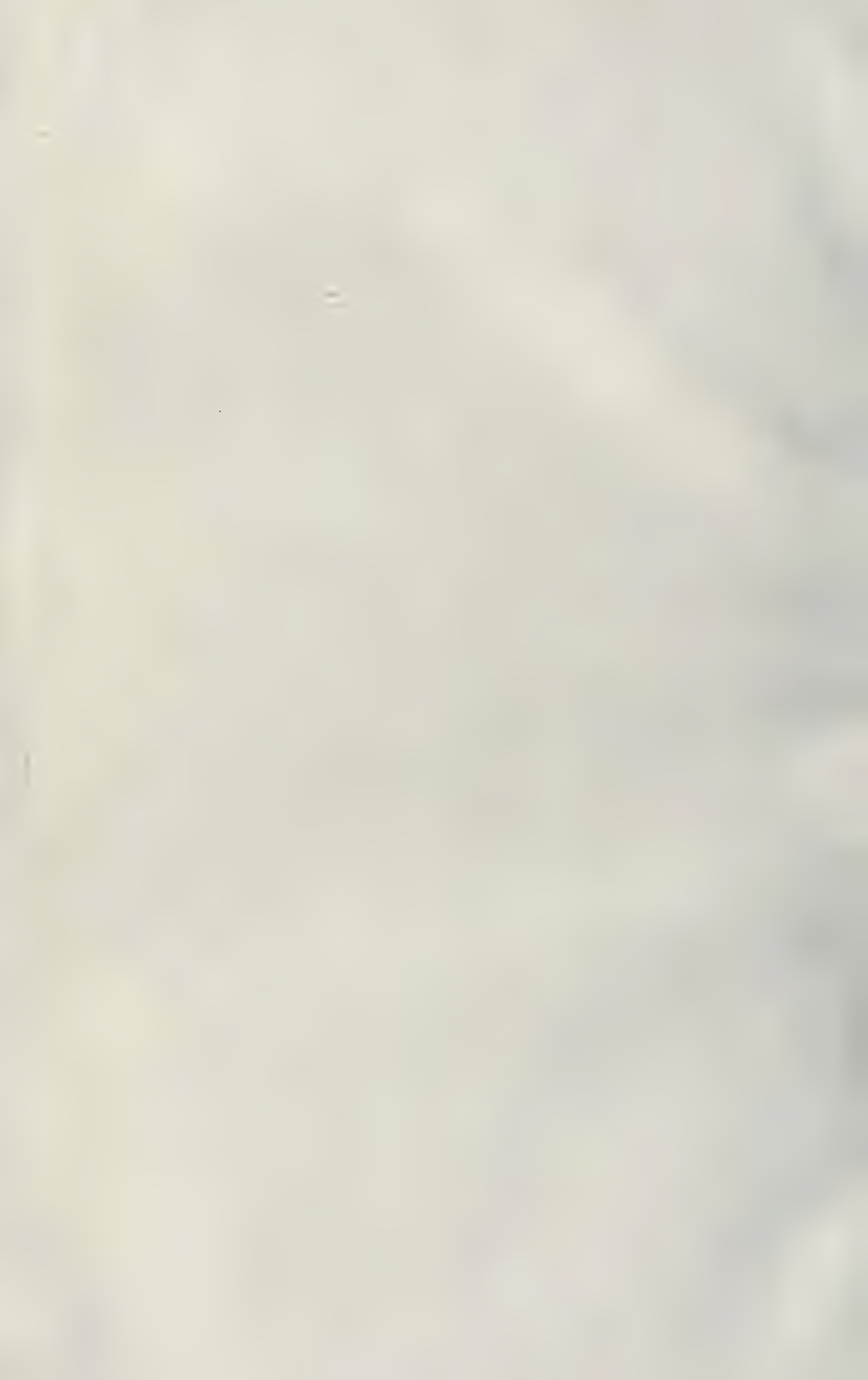
SIENA verhält sich zu Florenz ungefähr wie Ravenna zu Venedig. Es ist eine in den Bergen noch heute abgeschlossene Stadt, in der sich viel mittelalterliches Leben versteinert hat, weil sie sich über das Mittelalter hinaus kaum entwickeln konnte. Eine Stadt, aus deren Charakter man heute noch ein wenig entnehmen kann, wie Florenz im Mittelalter zwischen Signorienplatz und Dom ausgesehen haben muß. Nirgends habe ich bisher einen so starken und reinen Eindruck vom Historischen gehabt. Das Alte ist noch heute weitaus stärker als das Moderne. Siena liegt da etwa wie ein italienisches Goslar. Man hat es das italienische Nürnberg genannt; aber dafür ruht es zu weltabgeschieden auf seiner Berghöhe. Diese Stadt würde sich auch schon durch ihren Charakter als eine auf einem Gipfel gelegene Bergstadt, in der es immer steil bergauf und bergab geht, und deren Straßen zu großen Teilen aus Treppen bestehen, einer großstädtischen Ausdehnung widersetzen, selbst wenn die wirtschaftlichen Bedingungen dazu vorhanden gewesen wären. Die Reinheit der historischen Wirkung macht einem die Stadt schnell vertraut, trotz der Unheimlichkeit, die auch wieder in ebendieser ungebrochenen geschichtlichen Stadtstimmung liegt. Das Mittelalterliche mutet unsereinen in Italien zudem ja in mancher Beziehung rassenverwandt an; es sagt einem die Empfindung, und die Überlegung bekräftigt es, daß Siena zur Hälfte ein Stadtdenkmal nordischer Art ist, daß die Stadtkultur zu großen Teilen von Adelsgeschlechtern abstammt, die aus nördlichen, fränkischen Gegenden einwanderten, daß deutsche Kaiser sie entscheidend beeinflußt haben. Zu diesen nordischen Elementen ist sodann, von Sizilien, auf dem Seewege, über Pisa, der Einfluß orientalisch-sarazenischen Denkens hinzugekommen. Diese beiden Kräfte haben sich in einer merkwürdigen Weise vermischt und sind zu einer spontan bildenden Energie geworden. Die Stadt hörte auf, ein einflußreich sich entwickelndes Stadtgebilde zu sein, als die Renaissance, als das spezifisch Italienische in Italien durchbrach. Sie ist stehengeblieben, bevor die glänzende Veräußerlichung der Kultur und

Kunst begann. Dem ersten Blick erscheint Siena dadurch zurückgeblieben, dem tiefer dringenden Verständnis aber erscheint die Kunst lebendiger und unmittelbarer als in Venedig und Florenz. Die Kunst hat in dieser Stadt mehr ein ewiges Gesicht; es ist alles organischer, zweckvoller, sachlicher und darum origineller. Diese Wirkungen entstehen, weil man die Dinge im Anschauen gewissermaßen aus erkennbaren Ursachen, als logische Wirkungen hervorwachsen sieht, weil man unmittelbar teilnimmt an dem Werdeprozeß der Stadt.

Die gebrochenen Eindrücke, die man in Florenz auf dem Signorienplatz hat, runden sich in Siena auf der Piazza del Campo zu einem unvergeßlichen Erlebnis. Etwas Einheitlicheres als diesen Platz kann man sich nicht leicht denken. Gleicht die Stadt einem winkligen, gemächerreichen Hause, worin die engen, schattigen Straßen wie Korridore sind, so ist dieser halbkreisförmige Platz wie der Festsaal dieses Stadt-Hauses. Einen geschlosseneren Platzraum dürfte man in der ganzen Welt nicht finden. Keine Straße führt offen und sichtbar zu ihm hinab; man erreicht ihn über Treppen und schiefe Ebenen, die eng zwischen Häuserwänden, unter Schwibbogen und Gewölben hinweg, von höher gelegenen Gassen auf den Platz hinabführen. Der Boden des mit Steinen belegten Platzes ist muldenförmig modelliert, dergestalt, daß er sich von dem in der Mitte der Halbkreisperipherie befindlichen, schön eingefriedeten Brunnen gegen den die Mitte der Halbkreisbasis bezeichnenden mächtigen Palazzo publico senkt. Vom Wasserabfluß vor diesem Palaste, also vom tiefsten Punkte des Platzes aus, laufen strahlenförmig acht Steinstreifen in dem Backsteinpflaster gegen die Peripherie, den Platzboden geometrisch teilend. Ringsumher an den Hauswänden hin zieht sich eine breite, mit Platten belegte Straße für Wagen und Fußgänger, von Prellsteinen gegen den inneren Platz abgegrenzt. Die Gebäude, mit sechs bis sieben kleinen Stockwerken oft, sind ziemlich hoch und wirken mit einer gewissen Mächtigkeit, ohne daß sie architektonisch doch besonders bedeutend wären, wenn man den ein-



85. SIENA, DIE PIAZZA VITTORIO EMANUELE (PIAZZA DEL CAMPO)





86. EIN TEIL DES DOMPLATZES



drucksvollen gotischen Palazzo Sansedoni ausnimmt. Der Palazzo publico ist ein sehr charaktervolles Gebäude im Stil des Palazzo vecchio in Florenz, mit einem Mittelgebäude und zwei Seitenteilen, alles bündig zusammengehalten und lebendig gegliedert durch reizvolle, wappengeschmückte, dreigeteilte Fenstergruppen. Ein Verteidigungsturm schnellt zur Seite über einem Portal schlank wie ein Minarett empor.

Auf diesem Platz im Herzen der Stadt zu weilen, hat etwas Packendes; nicht weil man sich in Erinnerungen hineinzwingt, sondern weil alle Vergangenheit noch wirkungsvolle Gegenwart ist. Die römische Wölfin vor dem Palazzo publico, die in Siena oft wiederkehrt und auf eine alte Verbindung mit Rom deutet, sieht auf ihrer Säule aus wie ein grotesker gotischer Wasserspeier. Dieser Geist der Gotik eben ist es, was Siena dem Deutschen so wichtig macht. Nirgends ist es so reizvoll durch die Gassen zu streifen, vorüber an der Loggia dei Nobili, die im Stil der Loggia dei Lanzi in Florenz gebaut, aber vorhallenartig direkt neben die Hauptstraße gelegt ist und hinüber zu dem großen Gebäudekomplex der Dombauten. Dort ist es wieder nicht sowohl die Domarchitektur, die zu einem spricht, als die herrliche Gestaltung des rechtwinklig um die Kirche gelegten, von glatten Ziegelbauten prachtvoll intim eingeschlossenen, durch Ecken, Ausgänge und Erweiterungen genial mannigfaltig gestalteten Platzes. Die Art zum Beispiel, wie eine Säule mit der Wölfin auf der Höhe der zwischen Hauswänden abwärts führenden Straßentreppe placiert ist, wie ein Brunnen innerhalb einer Platzerweiterung aufgestellt worden ist, wie rings um den Platz Marmorbänke geführt sind, oder wie flache Treppenstufen vom Platzniveau zur Kirche hinaufleiten: das alles zeugt von einer Raumphantasie, die uns heute ganz märchenhaft vorkommt und die uns doch auch im besten Sinne vertraulich anspricht. Die Kirchenarchitektur, eine erfindungsarme Baukastengotik, wirkt dann freilich noch viel weniger als in Florenz. Eine gewisse Gewalt hat dieser Stil nur im Innern, wo sich drei Schiffe mit kapitälgeschmückten, quer-

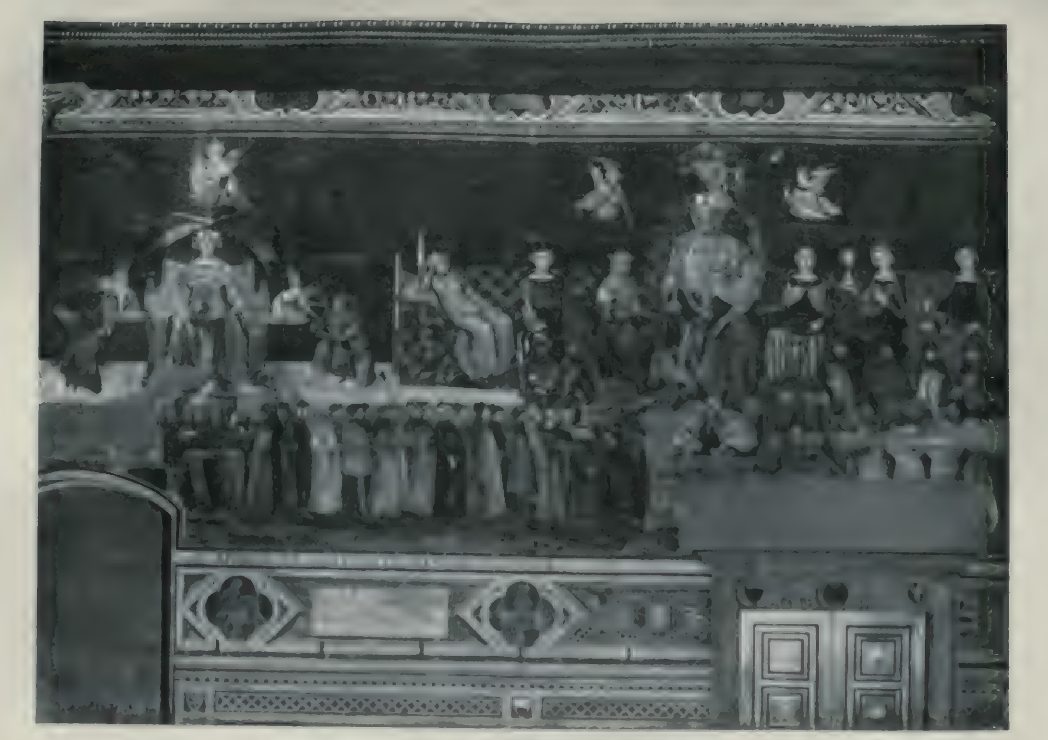
gestreiften Pfeilern, reichbemalten Decken und prachtvoll ornamentiertem altem Fußbodenmosaik perspektivisch mächtig ineinanderschieben, wo aus verwirrendem Reichtum der Laut eines großen Raumgefühls hervorbricht und aus dem Sarazenisch-Christlichen ein Ton ungebrochener Natur hervorkommt. In diesem Fall verquickt sich das Orientalische und Nordische in einer fremdartigen, unglaubwürdigen Weise. Das Mestizenhafte dieser Architektur hat etwas Peinigendes.

Zu einem rauschartigen Erlebnis werden dann aber wieder die Bilder der Sienesen im Palazzo publico und in der Accademia di belle Arti. Es ist eine neue Welt, in die man eintritt, wenn man aus Florenz von den Uffizien her kommt. Eine Giottowelt. Man erkennt, daß Giotto nicht eine vereinzelte geniale Persönlichkeit war, sondern das Werkzeug einer Zeitgesinnung, die um 1300 ganz Norditalien, und nicht nur Italien, mehr oder weniger beherrscht haben muß. Zugleich mit ihm, ja schon vor ihm, wurde in Siena in ebendem Geiste gemalt, der in der S. Maria dell' Arena von Padua waltet. Die Kunst der Duccio, Simone Martini, Pietro und Ambrogio Lorenzetti, Sano di Pietro und ihrer Nachfolger ist nicht so bewußt und konzentriert wie die Giottos, sie ist liebenswürdiger und darum schwächer; dafür ist sie aber auch unbefangener und freudiger. In dieser Malerei ist selbst das Künstliche und Abstrakte noch von erfrischender Natürlichkeit; in ihr ist eine ganz andere Art von Gotik als in der gleichzeitigen Architektur, nämlich eine Gotik, die nicht aus fremden Kunstformen, sondern unmittelbar aus der Natur gewonnen ist. Es mutet diese Malerei uns wie etwas Verwandtes an, weil sie in natürlicher Weise zu uns gedrungen ist. Von Siena gelangte sie nach Südfrankreich, vor allem nach Avignon; von dort wirkte sie hinüber nach Burgund, von wo jene Brüder van Eyck dann befruchtet wurden, die der ganzen nordischen Malerei zu Stammvätern wurden. In dieser Kunst ist ein Geist, der gewirkt hat wie religiöse Wahrheiten: zwingend, herrschend, unterjochend. Darum macht sie jeden ernsten Betrachter produktiv, darum geht sie den Fremden heute



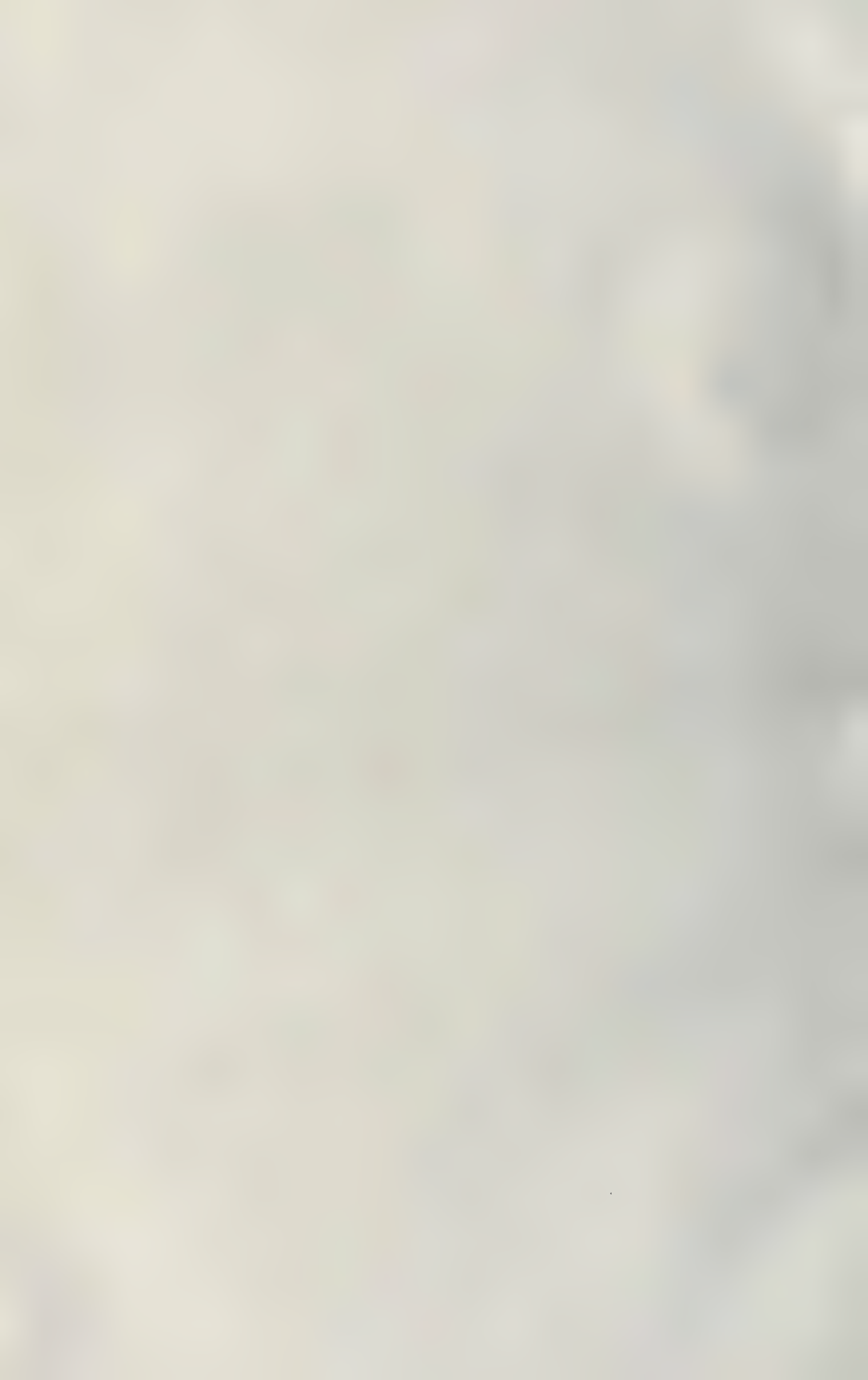
87. SIMONE MARTINI, MARIA UNTER DEM BALDACHIN
FRESKO IM PALAZZO PUBBLICO





88. AMBROGIO LORENZETTI, AUS DEM FRESKENZYKLUS „DAS GUTE UND DAS SCHLECHTE REGIMENT“

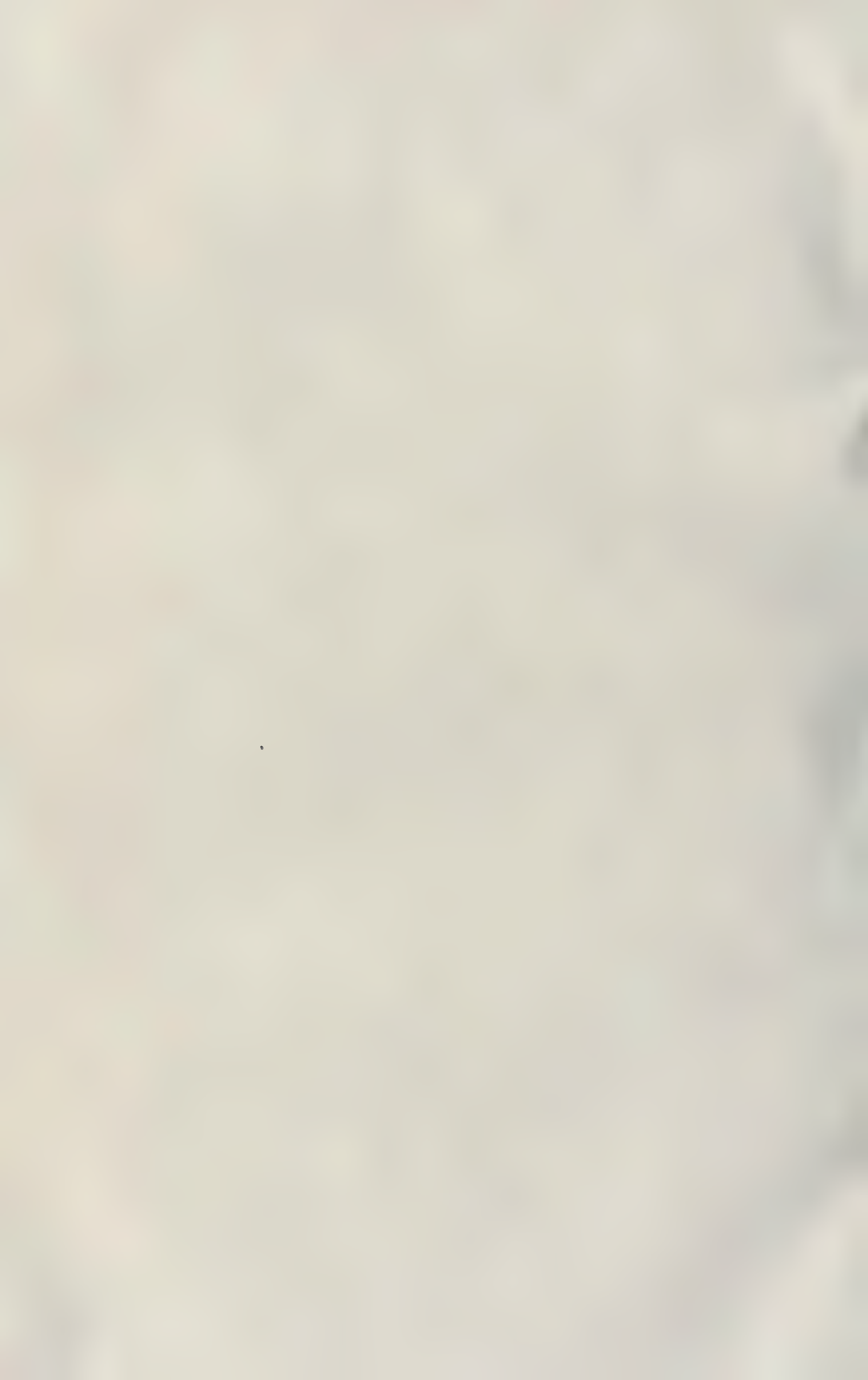
PALAZZO PUBBLICO





89. SIMONE MARTINI. REITERPORTRÄT DES FELDHAUPTMANNS GUIDORICCIO

PALAZZO PUBBLICO



noch an, wie die Sienesen des Mittelalters. Es ist Offenbarung in dieser Malerei, sie ist eine Kunst für Hungrige, nicht für Satte; es ist darin jene vieldeutige Beseeltheit, in der jede Empfindung Bestätigung suchen und finden kann. Ich habe vor den Bildern der Sienesen wiederholt an Dostojewski denken müssen und zugleich an die Wucht alter Ägypter. Dostojewski, Rembrandt und Shakespeare, die Bibel, Homer und Giotto, eine Landschaft von Cézanne, Bilder der Sienesen und Mosaiken aus Ravenna vertragen sich meinem Gefühl vollkommen miteinander; versuche ich Raffael und Botticelli hinzuzugesellen, so entsteht eine Dissonanz. Diese Malerei hat jene große Einfalt, die Weisheit ist.

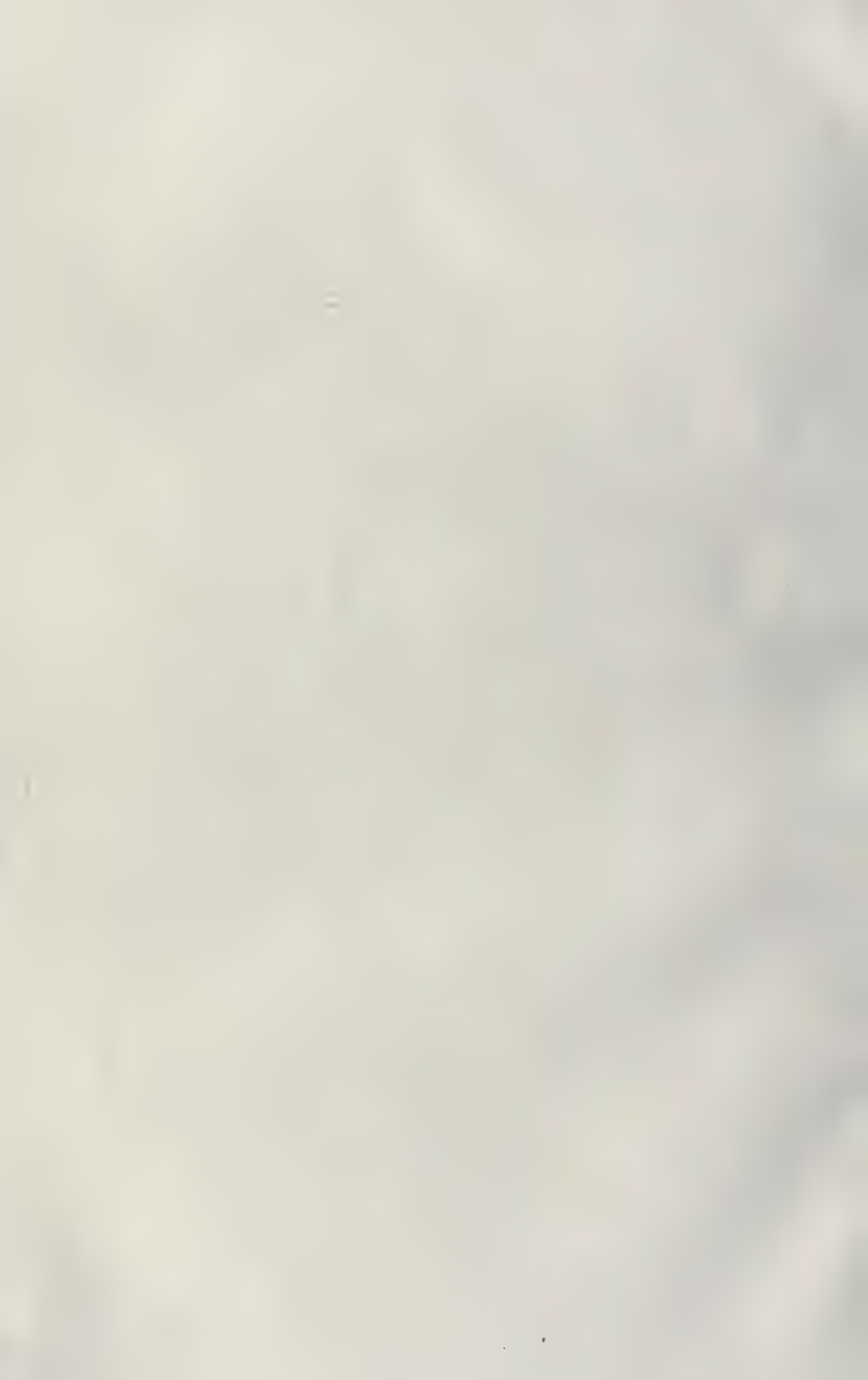
Eine Welt des Traums, in der alle Wahrheiten der Wirklichkeit enthalten sind. Aus der hieratischen Starrheit, aus dem byzantinisch-gotischen Konventionalismus dringt Größe hervor, die lebendig, lieblich und wahr ist. Die schönen Nacken der Madonnen und Engel beugen sich ganz anders unter ihrer Gedanken- und Empfindungslast, die Jesusknäblein schmiegen sich mit einer ganz anderen menschlichen Kindlichkeit, staunen mit einer neuen Wahrheit ins Leben hinein, und die Heiligen beten mit einer ehrlichen Ekstase nun an. Infolgedessen schlängeln sich auch die Linien der Gewandfalten mit neuer Lebendigkeit, die Kontraste sprechen, die goldenen Harmonien singen, als folgten sie jähen Antrieben, und die Körpermassen wandeln mit einem rhythmischen Pathos dahin, das wie aus der Natur unmittelbar hervorquillt. Duccios Madonna ist nicht nur körperlich eine Riesin, der gegenüber alle die anbetenden männlichen und weiblichen Heiligen wie ein Chor neben dem Heros erscheinen, sie ist es auch von seiten ihres menschlichen Adels. Und wenn die anderen Dombilder dieses großen Meisters mit Bezug auf dramatische Rhythmik und Gliederung hinter Giotto zurückbleiben, so gehen sie als Werke einer naiven Empfindungskraft über ihn vielleicht noch hinaus. Ein Bild, wie die Kreuzabnahme, läßt sich nur dem Herrlichsten vergleichen, was Menschen des Gottes voll jemals geschaffen haben. Es ist ein großes Aufschluchzen des

menschlichen Leidens zu einer erhabenen Bildarchitektur geworden, die trotz des kleinen Formats so monumental ist, wie das Umfangreichste es nur sein könnte.

Unvergeßlich ist mir der Vormittag im Palazzo publico, in den schönen alten Sälen und Korridoren mit den herrlichen Wandmalereien. Mit den unbefangenen Dekorationen Simone Martinis verglichen, will mir vieles in der Renaissancemalerei zuzeiten ganz kitschig vorkommen. Bei absoluter Wahrung des Flächencharakters ist die Darstellung von unerhörtem Reichtum; und bei allem Reichtum ist das Ganze einfach, lieblich und fein. Es überwältigt fast, wie die Heiligenscheine der mit memlingartiger Prägnanz gemalten Köpfe der anbetenden Engel und Märtyrer, in deren Mitte Maria mit dem Kinde in strenger Freundlichkeit thront, einen wahren Ornamentwald bilden, wie der farbige Baldachin darüber schwebt, und wie mit rhythmischem Kling und Klang die Friesarabesken sich prächtig ruhig herumziehen. Es läßt sich kaum schildern, warum der Reiter auf der Wand gegenüber, der doch in allem einzelnen primitiv, ja hölzern wirkt, einen so tiefen Eindruck macht; es bleibt nichts, als zu konstatieren, daß die Grundempfindung des morgenfrischen, ganz wesentlichen Menschen in diesem Bilde ist. Unwillkürlich schweift die Erinnerung zu Rembrandts durch eine Landschaft trabenden Schimmelreiter hinüber. Hier und dort reitet ein Krieger dahin, als säße das Geheimnis des Lebens selbst im Sattel. Vor Ambrogio Lorenzettis Fresken im Sala della pace bleibt die Empfindung dann auf derselben Höhe. An Stoff und Allegorie denkt man gar nicht; man ist vollauf beschäftigt, die beziehungsreiche Form aufzunehmen. Aus einer van Eyckartigen Empfindung heraus ist alles edel und kostbar gebildet und zugleich auch im tiefsten menschlich. Vergeblich ist der Versuch, mit Worten zu schildern, was solche Bilder empfinden machen. Jedes Wort ist zu allgemein und klingt darum banal. Diese Malerei läßt sich ebensowenig beschreiben wie Musik. Am erstaunlichsten ist es, wie das Formgefühl auf alles, auf Großes und Kleines, gleichmäßig angewandt ist; an



90. DUCCIO DI BUONINSEGNA, KREUZABNAHME
OPERA DEL DUOMO





91. DUCCIO DI BUONINSEGNA, BESUCH DER APOSTEL BEI DER JUNGFRAU

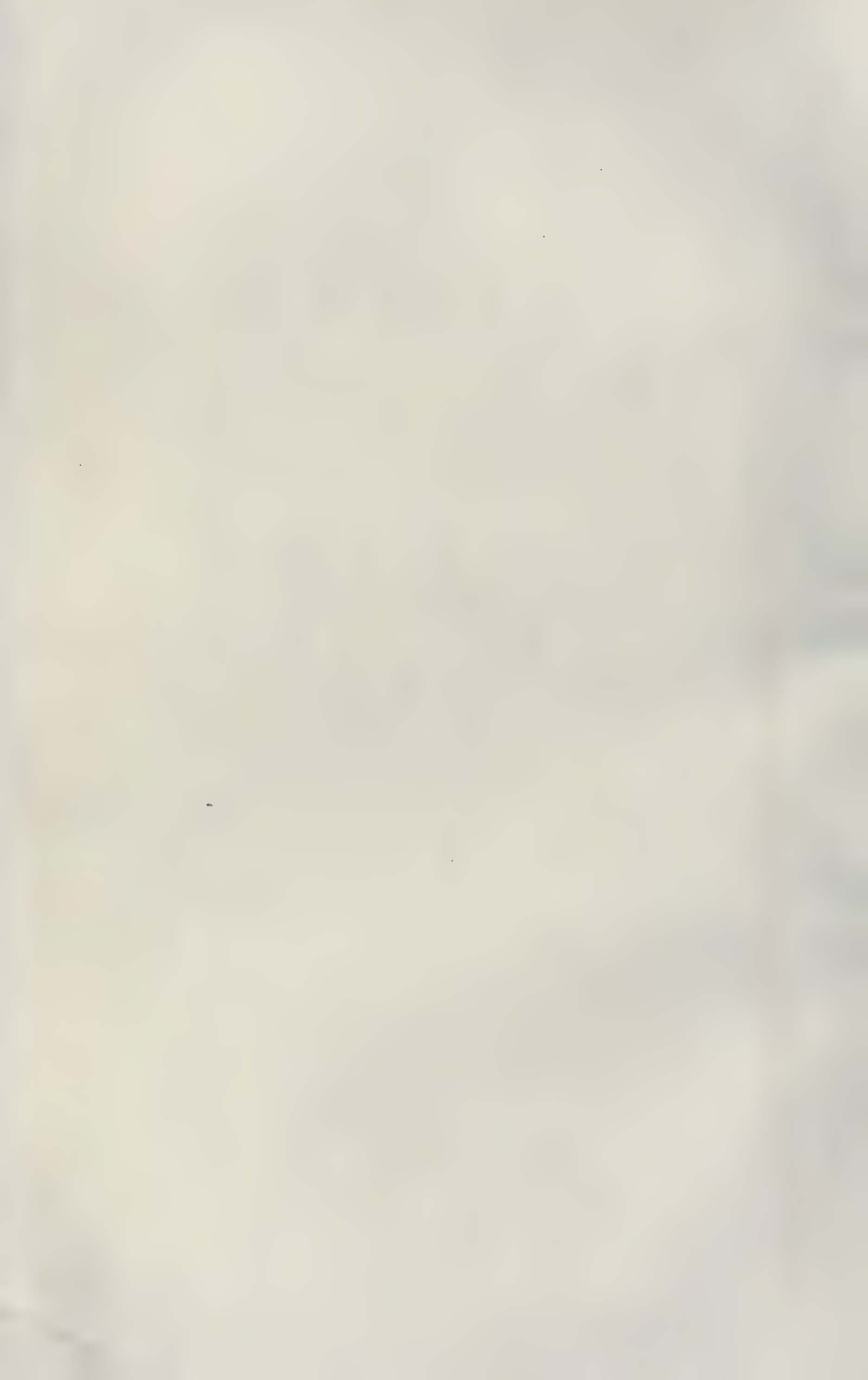
OPERA DEL DUOMO





92. DUCCIO DI BUONINSEGNA, CHRISTUS UND DIE JÜNGER

OPERA DEL DUOMO



Wänden und Decken ist kaum ein freier Platz, und doch klingt alles wie von selbst harmonisch gegeneinander, kein Fleckchen ist ungeschmückt, und doch geht alles flächenhaft zusammen. Gobelinartige Fresken, schönes altes Chorgestühl mit Schnitzwerk und Intarsien, spätere Malereien – nicht mehr so stark und frisch wie die frühen, aber immer noch von großer Schönheit – und überall der romantische Reiz des Verwitterten; neben figürlicher Freiheit die aus der Mosaikkunst übernommene Kunst geometrischer Dekorationen, über einer Tür einige Heiligenfiguren, drei stehende und eine kniende, die ohne allen Kompositionsschwindel frei und herzhaft dastehen, eins, zwei, drei und ganz überwältigend wirken – und endlich im Vorraum die fabelhaften römischen Wölfinnen: alles wächst zusammen zu einer unendlich reichen Einheit, die bis zum Wunderbaren sich verdichtet, wenn einem zwischendurch die in reichen Morgenfarben prangende Berglandschaft durch die Fenster entgegenjauchzt. Dieses ist eine ganz andere Welt als das Reich der Renaissance. Nichts will hier eigentlich dekorieren, alles will nur erzählen und für sich selbst dasein – und eben dadurch wird es in einem höheren Sinne schmückend. Diese Primitivität ist wie ein genialer Kindheitszustand, weil viele Möglichkeiten der Entwicklung darin zu schlummern scheinen. Es ruht darin einträchtig und zwillingshaft der Geist der Gotik neben dem der Antike.

Die Accademia di belle Arti könnte dem, der die Organe und die Muße hat, zu einer Fundgrube neuer Wahrheiten werden, da die Bewertung der sienesischen Malerei im modernen Geiste wohl noch nie konsequent versucht worden ist. In den feierlich starren und stürmisch großen Faltenwürfen der Madonnen klingt es wie von ungehobenen Möglichkeiten. Dem Heutigen erscheint manches in dieser Malerei wie vom Geiste Ostasiens befruchtet. Man bemerkt eine blitzartige Schärfe des Sehens und eine Naivität, die ganz japanisch spiritualistisch anmutet. Zudem ist in dieser von den reichsten dekorativen Reizen umkränzten Kunst zuweilen etwas Wildes, etwas Erschreckendes. Unerbittlichkeit der Im-

pression ist darin. Aus der äußersten Abstraktion springt die Impression hervor, weil diese Malerei mit unbeirrbarer Konsequenz den geistigen Ausdruck will. Aus dieser Konsequenz fließen die Größe und die Tiefe, die es machen, daß das kleinste Altarblatt oft monumental wirkt, daß aus reichem Gold- und Farbenlack übersinnliche Raumschönheiten hervorleuchten, daß Ton und Licht mystisch vieldeutig erscheinen. Die liebsten nordischen Meisternamen schweben einem in der Accademia immer auf den Lippen, Grünewald und Dürer, Holbein und die lange Reihe der Kleinmeister. Das Graziöse ist von himmlischer Dämonie umwittert, und das Dämonische ist graziös gemacht; das Juwelenartige wirkt symbolisch tief, und das Symbol ist voller Naturalismus. Überall kommt einem die Lust am Detail entgegen, und doch spricht ein Geschlecht von Synthetikern. Die ornamental über die Flächen dahinschwebenden Linien haben in einer unbeschreiblichen Weise Leben und Ausdruck; aus dem goldenen Gobelinschimmer löst sich verhaltene Leidensdramatik. Die Sehnsucht einer ganzen Zeit scheint sich selbst zu krönen in den immer wiederkehrenden Darstellungen der Krönung Mariens. Aus dem Byzantinischen, aus der Welt der Miniatur hervor, schreitet ein neues Geschlecht der nordischen Empfindungswelt zu und geradeswegs bis an die Grenzen einer Zukunft, die wir ahnend zu verwirklichen streben.

Ich versuche nicht einzelne Meister und Werke zu notieren. Die schönsten Werke sind oft von Unbekannten. Es ist ja eben die große Anonymität, was diese Kunst so bedeutend macht, jenes Überpersönliche, das entsteht, wenn der Meister hinter seinem Werk verschwindet. Ich sehe in der Rückerinnerung unvergeßliche Gebärden, demütige, anbetende, staunende und schreckensvolle Gebärden, sehe ein hingegebenes Aufblicken und ein Leuchten der Seele von innen heraus, ein sich Ineinanderschmiegen von Körpern, als wollten sie verwachsen, ein Glühen von Farben und Gold, ein Durcheinanderwogen von Linien, die wie lebendige Kräfte sind, und ein orgelhaftes Brausen von Rhythmen,



93. DIE RÖMISCHE WÖLFIN VOR DEM PALAZZO PUBBLICO





94. AMBROGIO LORENZETTI, VERKÜNDIGUNG

AKADEMIE





95. SANO DI PIETRO, KRÖNUNG DER JUNGFRAU
AKADEMIE



in denen das Tempo einer ganzen Zeit zu sein scheint. Was sind gegen diese bis ins fünfzehnte Jahrhundert reichende lebensvolle Primitivität die späteren Künste Sodomas, des lieblichen, oder Pinturicchios, des gebildeten Renaissancemeisters. Gegen diese beiden, deren Werke in der Akademie und in der Libreria des Doms den Verstand zur Bewunderung zwingen, wirken die mittelalterlichen Maler wie Kinder. Aber selig sind auch diese Kinder; ihrer ist in einer höheren Weise das Himmelreich der Kunst.

Der Abschied von Siena ist schwer. Es gibt nicht an vielen Orten der bewohnten Erde eine solche Einheitlichkeit der Kulturbilder, ein so lebendig gebliebenes Stück Vergangenheit. Noch zuletzt vom Bahnhof aus grüßt die Stadt mit ihren über drei Hügelspitzen verteilten Massen, die den braunen Ton der Siena-Erde haben, und aus denen der Dom und viele Kirchen triumphierend emporragen, mit so ungeheurem malerischen Nachdruck, daß man sich von der großartigen Tonigkeit des Bildes nicht losreißen mag. Wenn das Auge dann über die Stadt hinaus blickt auf die farbig glänzende Berglandschaft, wenn es neben dem Bronzegelb der Häusermassen die blauesten und grünsten Farben der Nähe und Ferne, bunt durchwirkt von einem irisierenden Licht, glühen und aufleuchten sieht, so wird es in einer andern Art ebenso fromm und anbetungsfroh, wie es die Maleraugen waren, die vor sechshundert Jahren Gott und ihrer Stadt zu Ehren Altarblätter und Fresken malten und unversehens vom Baume ihrer Gegenwart Früchte der Ewigkeit pflückten.

---



# ROM



DIE Natur südlich von Florenz ist von einer zauberischen Anmut. Sie hat ihren Maler noch nicht gefunden, es sei denn, daß in Corots italienischen Landschaften einige ihrer Reize künstlerisch eingefangen sind. Es wird diese Natur wohl niemals malerisch erschöpft werden, bevor das italienische Volk nicht eine Schule von Fontainebleau oder einen Impressionistenkreis mit Talenten wie Renoir, Manet, Cézanne usw. hervorbringt. Vergebens haben sich unsere Nazarener bemüht, die Herrlichkeiten der Landschaft zwischen Florenz, Siena und Rom zu schildern. Was sie gegeben haben, sind Umrisse, Konturen, ängstliche Prospekte; sie haben die Fülle kindlich und illustrativ romantisch gemacht. Denkt man an ihre Malereien angesichts dieser Natur, so erscheinen sie einem wie Harmlosigkeiten.

Es ist unmöglich, das Charakteristische dieser Landschaft deutlich mit Worten zu schildern. Denn es handelt sich nicht um wenige stark hervortretende Züge; ein ganzer Komplex von Kräften hat vielmehr an dieser merkwürdigen Natur gebildet. Doch haben es die Kräfte so harmonisch ineinandergreifend getan, daß Gotteswerk und Menschenwerk vollkommen zusammengewachsen sind. Die Landschaft ist kompliziert und mannigfaltig. Doch merkt man es nicht, sie erscheint einfach in all ihrer Stilisiertheit. Vor allem sind es wieder die Berge, die durch ihre besänftigten Formen den Charakter der Landschaft bestimmen. Waldlos, aber bis hoch hinauf angepflanzt, haben Regen, Wind, Rutsch, Einsturz, Wassergerinnsel und Menschenarbeit in zweitausend Jahren diese Berge immer wieder übermodelliert, haben sie dem menschlichen Verständnis angenähert und ornamental gemacht. Die Historiker sagen uns, daß die italienische Natur im Altertum nicht viel anders ausgesehen hätte als die nordische. Die Berge sollen von Wäldern bedeckt gewesen und dadurch soll das Klima feuchter und nebliger, das ganze Land schwerer und düsterer im Ausdruck gewesen sein. Das klingt wahrscheinlich; denn man wird ja niemals den Eindruck los, durch eine Kulturlandschaft zu fahren. Das heißt: durch eine von Menschen gestaltete, durch Menschenwalten ver-

zierlichte Landschaft. In diesem Sinne kann man sagen, daß die italienische Landschaft geistreich sei. Sie ist zur Hälfte das Produkt einer von alters her sehr intellektuellen Rasse. Daß aber der Anteil des Menschen nun selbst wieder wie Natur erscheint, daß alle diese Künstlichkeiten der Jahrtausende in einer höheren Weise organisch und selbstverständlich geworden sind, das ist es, was dieser Landschaft das schlechthin Fortreißende gibt, was dem durch sie Hinreisenden eine endlose Reihe scheinbar komponierter und doch zufälliger Bilder vor Augen führt, und was die Wirkungen der Naturbilder jener Wirkung annähert, die von guter Kunst ausgeht. Formen und Farben greifen in einer seltsamen Weise ineinander. Die Nähe ist farbig immer gedämpft, wenn auch nie farblos. Das Grün der Vegetation ist durchweg graugrün, bis zum Schwärzlichen, die Farben des Kalkgebirgs erscheinen bei all ihren gelblich-rötlichen Reizen immer wie hinter einem feinen staubgrauen Schleier, der eine wundervoll verhaltene Tonigkeit in das Ensemble der nahen Farben bringt und die graziös bestimmten Formen weich und immateriell macht. Dagegen ist die Ferne, in der die reichen Einzelformen sich verlieren und nur reizvoll gezeichnete Höhenrücken lebendig dahinziehen, von einer überraschenden, wahrhaft jubelnden Farbigkeit. Ein solches Konzert von farbigen Lufttönen, wie man es in der italienischen Berglandschaft erlebt, gibt es in Deutschland nie. Es ist, als ob sich die Reflexe gegenseitig steigerten, wie sie aufeinanderprallen, als ob das Gebirge beginne, von innen heraus zu leuchten in blauen und violetten, gelben und zarten grauen Tönen. Die farbigen Wunder des Wetters kommen hinzu. Nicht die Farbigkeit des schönen, blaugehimmelten Wetters, sondern die viel stärkere Farbigkeit des Wolkenwetters. Es ballen sich in diesen Bergen zwischen zwei Meeren die Wetter offenbar viel schneller und darum viel malerischer und dramatischer als in der Ebene. Die Wolkenformen sind weniger langstreckig und darum wechselnder bewegt. Die Wetter treten spontaner auf und wetteifern an farbigem Glanz dann mit dem Land in einer Weise, die den Betrachter ganz närrisch machen kann.

Wir erlebten eine plötzlich aufsteigende Gewitterstimmung in der Umgebung von Siena. Der Eindruck gehört mit zu dem Stärksten, was ich je erlebte. Es war eine grandiose Schlacht von Wolken- und Bergformationen, von dunkel drohenden und brünstig jauchzenden Farben. Alles war Bewegung und Wechsel, selbst die Höhen und Tiefen schienen sich zu regen und zu atmen, wie die blauen Wolkenschatten und die farbigen Lichtwellen darüber hinglitten, wie ein heller Häuserkomplex hier im Lichte brennend aufleuchtete, während dunkle Bergrücken auf den Edelsteinglanz mit einer unsagbaren blauen Schattentiefe herabdrohten. Wir hatten in der weiten Höhenlandschaft, die mit Blau, Grau und Grün mächtig sich selber malte, Sonne und Regen zugleich vor Augen, das Wetter entwickelte sich in allen seinen Phasen übersichtlich, man sah es kommen, losbrechen und dahinziehen, sah die Landschaft sich unter den Wettern hier niederducken und dort freudig wieder emporrecken, wie mit einer neuen lebensfrohen Miene die sprühenden Tropfen von sich schüttelnd. Es war fast zu stark, es gemahnte beinahe an Theatereffekte. Darum könnte auch nur ein ganz großer Künstler, eine Rembrandtnatur, diesen unendlich liebenswürdigen Landschaftsheroismus zu malen wagen. Jeder Geringere müßte gegenüber den sprühenden Farbenwundern der Ferne versagen, ihm würde die Farbigkeit zur Buntheit geraten.

Es ist, als ob die Brechung der Lichtstrahlen in diesen Gegenden leichter vor sich geht. Es ist wie Regenbogenglanz in den Mittel- und Hintergründen. Um so mehr, weil die Vordergründe durch ihre ernste grau-grün-braune Tonigkeit die leichten Farben der Fernen noch lebhafter hervortreten lassen. Zuweilen erhebt sich plötzlich, wenn man etwa durch Mauerreste hindurch oder über eine der alten wie verrostet auf dem Fels daliegenden Bergstädte hinweg ins Land sieht, ein so sinnbetäubendes Gezwitscher von besonnten, blaugrünen Farben, daß man die Beine zum Tanz heben möchte. Lenkt man den Blick dann der Nähe, den Vordergründen zu, so nimmt einen dort die Fülle der schönen Form, der starr gewordenen Bewegung möchte man sagen, gefangen.

Zum Beispiel in der herrlichen Landschaft am Arno hin, wenn man von Florenz nach Rom fährt, in dieser prachtvoll angebauten Landschaft, wo das Auge stets an wohlgebildeten Hügeln hinaufgleitet, von Weinberg zu Weinberg, von Terrassenstufe zu Terrassenstufe; wo der gelbe, reißend fließende Arno im Tal mit seinen Pappelufern und Geröllflächen die Bahn begleitet, wo Zypressen die Landstraßen mit großen dunklen Linien bezeichnen und den Blick zum Berg hinaufführen, Mauern die Hügel aufteilen und die Terrainbewegungen unterstreichen, wo schöne Ortschaften, kompakt zusammengeschlossene, kubisch bestimmte Architekturen in dem vom Fleiß der Bewohner zeugenden Bergland hell und nachdrücklich akzentuierend daliegen, wo schön gewölbte Brücken, die an das Altertum denken machen, mit eleganter Kühnheit mit einem einzigen Satz über den Fluß springen und die Höhen in den Dunstwolken der Fernen nebelnd verschwinden. Jede Kraft erscheint in dieser Kultur-Natur anmutig. Unbeschreiblich ist es, wie sich die Farbigkeit der Tallandschaft zu den Bergen und Wolken leise, aber unaufhaltsam emporhebt, wie sie sich vom tonigen Grün und Gelb zu klaren blauen Lufttönen hinauf entwickelt, während überall der Schimmer der alten Profanarchitekturen sich weiß hervordrängt und das ins Grüne spielende Orange der Ziegeldächer dem Gelb der fetten Ackererde harmonisch antwortet. Alles einzelne gehört organisch demselben Landschaftstypus an; aber mit einer wundervollen Mannigfaltigkeit wandelt die Natur diesen Typus ab.

Hinter dem ruhig und geschlossen an einem Hügel emporgebauten Arezzo wird die Landschaft zum Träger höchster historischer Erinnerungen. Der Reisende besinnt sich auf berühmte Namen. Hoch auf den rostig braunen Felsen liegen rostig braune Festungsstädte, absichtlich isolierte alte Raubnester. Abgeschlossen liegen sie da; es kann nichts hinzugetan werden, und es wird nur fortgenommen, was die Zeit selbst fortnimmt. Es ist, als rausche das Leben unten vorbei, und als würden diese Städte in ihrer sonnenverbrannten Felsenhöhe davon nicht berührt. Nur das Grün der

Vegetation streckt sich am Felsen hinauf, aus dem die Häuser unmittelbar hervorzuwachsen scheinen, mit glatten Wänden, schießschartenartigen Fenstern und am Berg emporgeführten Befestigungsmauern. So liegt Cortona da, unendlich gedrängt auf einem Gipfel, wie zu Angriff und Abwehr gleich bereit; so liegen da viele kleinere Orte. Sie alle fordern den Reisenden zu Geschichtsgedanken auf. Und noch mehr verstärkt sich dieser Zwang, wenn der Zug am Trasimenischen See vorbeifährt, durch Uferpartien, waldartig mit alten Eichen bestanden, unter denen Schweineherden ruhen, vorbei an dem in der Sonne weich glitzernden See, hinter dem sich die Silhouetten von blauen, schön geschwungenen Bergen erheben, mitten durch eine feuchte, warme Fieberlandschaft. Man sollte an Hannibal denken und an das alte römische Reich. Und die historische Erregung sollte sich steigern in dem Maße, wie man näher an Rom hinanrückt, wenn man hinter Chiusi in ein weniger fruchtbares, sumpfiges, in Maisfelder aufgeteiltes Land kommt, wo Eukalyptusbäume und feine Fenstergitter an den Häusern von den Fiebern dieser historischen Ruinenlandschaften sprechen, wenn man Orvieto oben auf hohem Fels liegen sieht, wenn man ins Gebiet des wilden, gelb dahinströmenden Tibers eintritt, wenn der von Sagen, Geschichte und Dichtung umgebene Berg Soracte, mit der Spitze in Wolkendünste hineinwachsend, sichtbar wird, wenn sich die römische Campagna mit ihren weiter gewellten Bodenformationen ankündigt und die Reiter mit ihren langen Lanzen und die ersten ärmlichen Strohhütten sichtbar werden. Aber ich vermag mich, wie der Zug durch diese an Erinnerungen so reichen Gegenden eilt, nicht zu Geschichtsgedanken zu zwingen. Die Fahrt durch diese Gegenden pflegt sonst pathetisch genommen zu werden. Ich kann sie nicht so nehmen. Denn ich komme gar nicht zum Denken, solange ich schaue. Ich kann der Natur gegenüber nicht die Geschichte fühlen, wenn die Geschichte nicht gleich untrennbar hineingeschweißt ist mit tausend sichtbaren Formen. Oder ich kann die Geschichte nur unbewußt nebenher denken. Die Gegenwart siegt über alles Ver-

gangene. Die Landschaft am See wird mir nicht bedeutender, wenn ich mir denke, daß Hannibal dort gekämpft hat. Im Gegenteil, gegenüber der offenen Natur sinkt mir Hannibal gleich zu einer menschlichen Zufälligkeit hinab. Der Bauer, den ich pflügen sehe, ist mir in dem Augenblick wichtiger und bedeutender als der historische Held. Es zeigt sich, daß der Idee Gottes gegenüber, verkörpert in der Natur, die Idee der Menschheit, verkörpert in der Geschichte, fast nichts ist. Die ungeheure kosmische Realität der Landschaft tötet die Geschichtsidee, den abstrakten Gedanken. Die Menschheit könnte zugrunde gehen, und „kein Blatt an diesen Bäumen würde zittern". Selbst als die Kuppel der Peterskirche am Horizont auftauchte und die Reisenden sich aufgeregt zeigten, habe ich wenig mehr als die Merkwürdigkeit der Situation empfunden. Ich wunderte mich ein wenig über mich selbst, daß ich dieses erlebte. Ich wartete auf eine Erschütterung, die nicht kam. Als wir schon nahe bei Rom waren, schien es mir noch sehr fern zu liegen. Es war mir selbst merkwürdig, und ich frage mich nun beim Schreiben, was das wohl ist. Ich komme zu folgendem Schluß: daheim in Deutschland, in einer relativ armen Landschaft lebend, habe ich mich erzogen – und das hat ein Stück Leben gekostet –, in der Natur zu jeder Minute das zu sehen und nur auf das zu blicken, was ewig schön, was allgemeingültig und über zufällige Landschaftsobjekte hinaus wesentlich ist: auf die kosmischen Stimmungen, die eigentlich um den ganzen Erdball herum gleichartig oder doch gleichen Grades sind, weil in ihnen, sei es nun am Pol oder am Äquator, das, was hinter allem Leben steht, sich spiegelt, und weil die Gegenstände, die Bäume, Berge, Flüsse und Meere dafür in gewissem Sinne nebensächlich sind. Ich habe mich gewöhnt, jede Landschaft kosmisch zu empfinden, das heißt ich suche stets jene große Übergegenständlichkeit, die sich, wie das Licht, zwar ohne Gegenstände und Körper nicht manifestieren kann, die aber recht eigentlich über allen Gegenständen als Seele alles Lebendigen schwebt. Da ich in dieser Weise – ganz unwillkürlich – nun auch die Landschaften vor Rom betrachtet

habe, so ist es erklärlich, daß demgegenüber die Endlichkeit der Menschengeschichte nicht aufkommen konnte. Wer sich in irgendeiner Weise mit Gott unterhält – es kann ja ganz nüchtern und ruhig geschehen –, mag Menschenstimmen wohl leicht überhören. Und wären es die Stimmen der Helden. In der Jugend ist es anders. Da nimmt man das Wunder des Lebens, das die Natur verkörpert, als etwas Selbstverständliches, es ist a priori da wie Zeit und Raum, und man sieht in die Natur naiv-aktiv den Geist der Geschichte, die Ideen der Geschichte hinein. Dadurch dramatisiert man gewissermaßen die Natur. Es ist ein glücklicher Zustand und unter Umständen auch ein produktiver Zustand. Ich aber bin über diesen Zustand hinaus, ohne daß ich sagen könnte, ob es für mich gut ist oder nicht. Mich verläßt nie ganz in der freien Natur das große Wundern, daß die Welt, daß die Natur sinnlich wirklich da ist, und daß ich selbst da bin.

Die Peterskuppel am Horizont, das war eine Sache für sich, und die Campagna ringsumher – die übrigens jetzt im Mai gar nicht pampasartig öde und unheimlich aussieht, sondern ganz nordisch wiesengrün – ist etwas anderes. Etwas, das nur Bezug zu sich selbst hat. Rom läßt sich in dieser Landschaft kaum vorahnen. Rom kommt einem jäh erst entgegen, wenn man plötzlich in den Bahnhof einfährt, wenn man hinaustritt und mit einemmal vor den Resten der Diokletiansthermen steht, an denen ein modernes Großstadtleben lärmend vorbeiflutet.

Keine italienische Stadt hat so verwirrend auf mich gewirkt wie Rom; in keiner anderen Großstadt noch habe ich mich so mühsam zurechtfinden müssen. Eine klare Disposition, eine logisch mathematische Ordnung im Grundriß fehlt durchaus. Darum ist eine schnelle Orientierung in den meisten Fällen unmöglich. Dieses Stadtgebilde ist kompliziert bis zur Verworrenheit, vielfältig bis zur Unform. Bei einer Fülle von Großheit im einzelnen hat das Ganze keineswegs Größe, Ruhe und rhythmische Klarheit. Lange Zeit weiß man nicht, mit was für einem Stadt-

individuum man es zu tun hat; bis eine Betrachtung der Geschichte dann das Problem in einigen Punkten wenigstens klärt.

Man möchte von Rom sagen, daß sich die ersten Ansiedler schon im Platz vergriffen haben, daß sie nicht sozialen Instinkt bewiesen haben, trotzdem es einem historischen Gebilde von dieser Mächtigkeit gegenüber etwas zweideutig klingt. Die Geschichte berichtet, daß es sich ursprünglich nur um ein halb zufälliges Siedelungswerk von Abenteurern gehandelt hat, um das Besitzergreifen mehrerer nahe beieinander gelegener Hügel seitens verschiedener Gruppen von Ansiedlern. Jede Siedelungsgruppe befestigte ihren Hügel für sich, schroffte die Abhänge noch künstlich ab und verlegte natürlich die wichtigsten Tempel und Profangebäude auf das festungsartig abgeschlossene Plateau. Dadurch wurden von vornherein verschiedene Kerne geschaffen, getrennt durch sumpfige und anfangs unbewohnbare Niederungen. Auch als sich die Gemeinden später, von der Not gezwungen, vereinigten, sich auf dem Kapitolinischen Hügel gewissermaßen begegneten, in der Folge als Römer die Täler entwässerten und das Forum Romanum anlegten, das Herz der Stadt, blieben die Hügel mehr oder weniger ein Hindernis für eine freie Ausgestaltung des Stadtplanes. Die Hauptstraßen mußten sich in den Tälern den Weg suchen, sie konnten nur selten ganz frei bestimmt werden. So kam es, daß die Stadt weder als Republik noch als Kaiserstadt im Grundriß die ihr innewohnende Spannkraft vollständig hat ausdrücken können. Während anderseits diese Kraft und auch die Lage in der Mitte Italiens, an den Handelsstraßen von Nord und Süd, an einem im Altertum schiffbaren Fluß, nahe der See, im Zentrum der Mittelmeerländer, Rom vorherbestimmten, dem Land- und Meerbezirk in weitem Umkreis eine mächtige Zwingstadt zu werden. In seinem Grundriß, so wie er uns überliefert oder rekonstruiert worden ist, repräsentiert Rom keineswegs seine ungeheure Macht, Größe und symbolische Bedeutung. Zwar kann sich der Heutige von diesem Grundriß keine sehr deutliche Vorstellung mehr machen; aber so viel läßt sich doch sehen, daß ein zwingen-

der Rhythmus nicht vorhanden gewesen ist, daß die Riesenstadt mehr stückweis als einheitlich, mehr zufällig und notdurfthaft als planvoll entstanden ist, als eine Gelegenheitsanhäufung des Ungeheuren. Zwei andere Ursachen kamen noch hinzu, um die topographisch schon schwierige Stadtgestaltung dauernd zu erschweren. Zum ersten war Rom weder ursprünglich noch in der Folge die Hauptstadt, das heißt das natürliche Zentrum eines Landes; es gravitierten dahin nicht die Kräfte vieler stammverwandten Provinzen. Vielmehr strahlte Rom in die Provinz eine staatliche und kulturelle Kraft erst aus; es schuf von sich aus sozusagen erst Land und Provinz. Es ist durchaus charakteristisch, daß Rom erst um 200 vor Christi die Po-Ebene eroberte, zu einer Zeit also, wo es schon weit über das Meer fort zu herrschen gelernt hatte. Der Apennin trennte damals mehr als das Meer. Italien war gewissermaßen nicht unbedingt notwendig für Rom. Diese Stadt lebte in sich selbst; Rom war nicht der Ausdruck, nicht das Herz eines großen mächtigen Staates, sondern es war der Staat selbst. Es war nicht ein Gebilde, sondern Bildner. Darum war es in seinen Entstehungsformen nicht Traditionen und einem vorgedachten Grundriß unterworfen, sondern konnte im Zufälligen fast sich entwickeln. Und damit hängt organisch eine zweite Ursache dann zusammen: es gab niemals in Rom eine Herrschaft, die das Stadtgebilde wahrhaft sozial vorgedacht, die ihm die Entwicklung auf lange Zeiten vorgezeichnet hätte. Es gab in Rom nie eine soziale Kontinuität, möchte man sagen. In der Republik handelten die Regenten nicht viel anders wie später die Cäsaren, sie alle taten herrisch viel immer im einzelnen und für sich selbst, für den eigenen Ruhm, für den Ruhm ihrer Jahre, aber sie dachten wenig an die Zukunft. Sie dachten nicht dynastisch, weil sie Wahlregenten waren, die für Söhne und Enkel nicht vorzusorgen brauchten. Sie besserten von Fall zu Fall, gingen im einzelnen bis zum Gigantischen und häuften Wert auf Wert, Bauwerk auf Bauwerk, Verbesserung auf Verbesserung; das Ganze der Stadt aber dachte eigentlich nicht einer. Die Tempel und Foren, die Wasserleitungen, Ther-

men, Paläste, Mauern und auch die Straßen erzählen heute noch laut von dem kolossalischen Unternehmungssinn und dem unermeßlichen Reichtum dieser Geschlechter; der Stadtplan aber erzählt nicht davon. Wo die Regenten Bauordnungen erlassen haben – die Geschichte berichtet davon –, da müssen diese Vorschriften mehr regelnd als gestaltend gewesen sein. Einmal erschien es nötig, den Palatin direkt mit dem Prätorianerlager an der Stadtmauer zu verbinden, und es entstand eine bedeutende Straßenanlage; ein andermal ergab sich die Notwendigkeit einer Militärstraße nach Norden, und sie wurde mit all der monumentalen Gründlichkeit angelegt, die jene Zeit auszeichnete; es wurden dem Volke öffentliche Bäder gebaut, die allein wie wohl organisierte kleine Städte sind, oder es wurde eine Festungsmauer errichtet, deren Raum die moderne Stadt bei weitem noch nicht wieder zu füllen vermag. Darüber hinaus aber richtete sich das Interesse praktisch nicht auf die Gestaltung des Gesamtgrundrisses, dergestalt, daß der eine Regent dem andern einen festen Plan hinterlassen hätte. Cäsar war vielleicht der Mann, es zu tun; aber er starb, als er daran denken mochte. Wäre der Sinn für das Ganze, der eigentliche Sinn des sozialen Städtebauers lebendiger gewesen, so wäre zum Beispiel der Tiber anders, wie es geschehen ist, in die Stadt einbezogen worden, es wäre der Fluß im wesentlichen nicht nur als befestigte Grenze, als Festungsgraben sozusagen betrachtet worden, sondern als eine Lebensader des Gemeinwesens. Das Gegenwartsleben unter den Konsuln und Soldatenkaisern war im allgemeinen riesenhaft und unbegreiflich monumental; aber es barg in sich nicht in jedem Bezug das Allgemeingültige. Man kann darum, angesichts dessen, was noch sichtbar ist und was Gelehrtenfleiß uns glaubhaft rekonstruiert hat, nicht eigentlich vom alten Rom als von einer Kaiserstadt sprechen. Und auch nicht von einer Bürgerstadt. Ein seltsames Durcheinander von aristokratischen und demokratischen Kräften wird sichtbar. Aus dem Republikanischen wächst das Diktatorische hervor, die Tyrannenmacht sieht sich fortgesetzt von

republikanischen Instinkten bedroht. Es muß das alte Rom eine Mischung von aristokratischer Geschlechterstadt und Plebsstadt gewesen sein, eine einzig geartete Verbindung von kriegerischer Residenzstadt und fast moderner Großstadt.

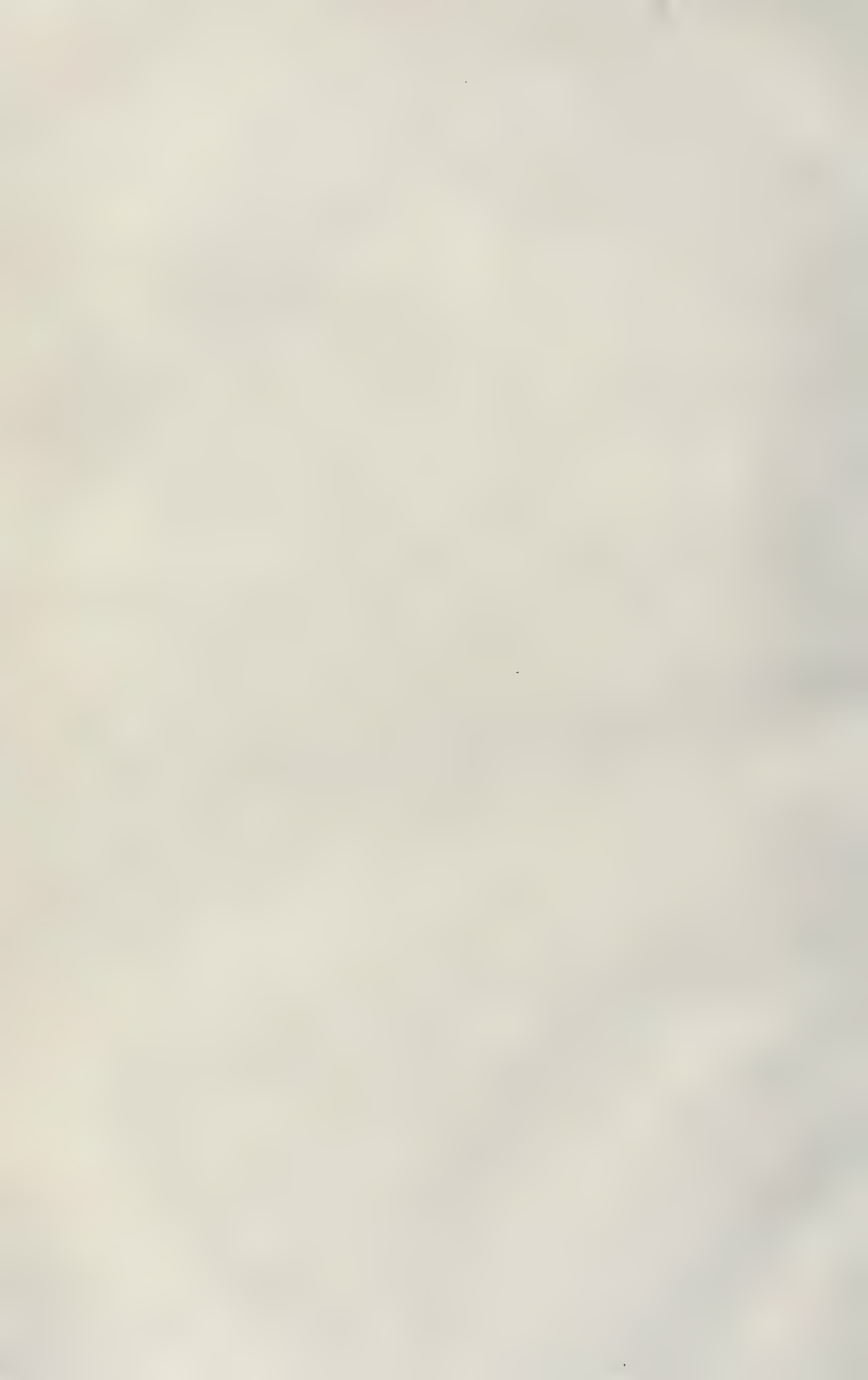
Bei alledem ist dennoch, in den Grenzen dieser Verhältnisse, ein deutlich übersehbarer Stadtgrundriß entstanden, der Notwendigkeit naturalistisch sozusagen abgewonnen. Als Mittelpunkt galten dem alten Rom das Forum, der Palatin, das Kapitol, der Bezirk der Kaiserforen und des Forum boarium an dem Tiber. Von diesem Herzen der Stadt gingen die Hauptstraßen zu den Toren, und jede dieser Hauptstraßen war auch in der Regel der Anfang einer der durch ganze Provinzen reichenden Militärstraßen. Die Via flaminia schnellte schnurgerade vom Kapitol nach Norden, um zwischen Pincio und Tiberfluß den Weg in die Campagna zu suchen, die Via appia führte vom Palatin energisch nach Südosten, und die Via ostiensis wies zum Meere hinab. Vom Forum boarium zielte die Via aurelia gegen Westen, und nach Osten und Nordosten strahlten vom Forum Romanum gleich ein ganzes Bündel von Straßen aus. Sie alle haben den ausgesprochenen Charakter von Torstraßen und als solche die Tendenz, ihr Ziel auf kürzestem Wege zu erreichen.

Dieser gewissermaßen trockene, in den Hauptzügen primitive Grundriß hätte nun von den späteren Zeiten sehr wohl ausgebildet und durchgearbeitet werden können, wenn die folgenden Jahrhunderte die Stadt im Sinne des alten Rom weiter ausgebildet hätten, das heißt wenn der neue christliche Geist in die alte Form organisch hineingewachsen wäre, wenn vor allem das alte Zentrum, das alte Herz, auch zum Brennpunkt des neuen Lebens geworden wäre. Es ist aber ganz anders gekommen. Als die anfänglich nur geduldeten Christen ihre ersten Kirchen zu bauen begannen, wurden sie an die Peripherie des Stadtgebildes verwiesen. Es entstand zum Beispiel S. Paolo im Südwesten, S. Giovanni in Laterano im Südosten, S. Maria Maggiore im Nordosten und S. Pietro im Nordwesten, jenseits des Tibers. Jahr-

hunderte wilder Verwüstungen folgten, die Bevölkerungsziffer der einstigen Millionenstadt sank bis auf die Zahl einer kleinen Provinzstadt, die Völker des Nordens und Ostens verwüsteten das Ganze und das Einzelne, das Vieh weidete, wilde Tiere und Gesindel hausten dort, wo ehemals die Cäsaren höchsten Glanz entfaltet hatten, und die rasch und schlecht nur aufgebauten Mietshäuser brachen in Schutt und Staub zusammen, die Straßen verschüttend und aus Rom ein grausiges Trümmerfeld machend. Als sich das Papsttum dann langsam zur Macht erhob und Rom zum zweitenmal der Sitz einer, diesmal geistig gemeinten, Weltmacht wurde, dachten die neuen geistlich-weltlichen Herren ihre Herrschaft keineswegs von der ehemaligen Urzelle des Riesengebildes aus; sie dachten die Stadt nicht neu vom Forum, vom Kapitol, vom Palatin aus, was wie von selbst zu einer Neubelebung und Ausbildung des alten Grundrisses geführt hätte, sondern sie machten jene ersten Kirchen an der Peripherie, die über den Gräbern von Heiligen und Märtyrern errichtet waren, zu Ausgangspunkten ihrer städtebaulichen Bemühungen. Es begann eine neue Kultur Roms; aber der neue Stadtbauwille war in einer andern Weise noch weniger sozial, als der der Cäsaren es gewesen war. In einem Punkte war es mit den Päpsten ebenso wie mit den Soldatenkaisern: sie waren ebenfalls Wahlmonarchen, für ein oder zwei Jahrzehnte höchstens zur Regierung berufen und gehalten, Würde und Macht nach ihrem Tode einem Fremden zu hinterlassen. Auch sie hatten nur ein theoretisches Interesse am Ganzen, auch ihrem Denken fehlte mit Bezug auf die Stadtgestaltung das Kontinuierliche. Auch sie suchten oft die große, die gewaltige Tat, doch war diese Tat dann ebenfalls mehr als Denkmal ihres Ruhms gedacht, denn als überpersönlich sachliche Entwicklungshandlung. Auch sie dachten die Stadt nur in Stücken, von den Kirchen aus. Es wäre denkbar, daß sie, wenn sie Palatin, Forum und Kapitol nicht ausbauen und erneuern wollten – und es auch wohl nicht gekonnt hätten, weil der alten Anlage eben das Allgemeingültige fehlte –, ein neues Stadtzentrum mitten im alten Mars-



96. ROM, DIE TIBERINSEL



feld, in der Nähe des Pantheon etwa hätten schaffen können. Aber dazu hätte es einer ungeheuren Initiative bedurft und einer besser befestigten Macht, als sie lange Jahrhunderte hindurch ihr eigen nannten. Sie konnten wohl nicht anders, als von jenen Orten aus bauen und organisieren, die von alters her den Christengemeinden in Rom und der ganzen christlichen Welt heilig waren: von den Märtyrerkirchen aus. Und sie konnten sich, wie Sixtus der Vierte und der Fünfte etwa, über ein großes Aufräumen des Schuttes und über ein Freilegen des einst Geschaffenen kaum erheben, da es unendlicher Mittel bedurft hätte, um eine Cäsarenarbeit größten Stils zu leisten, Mittel, die das Papsttum nie gehabt hat. So ist es gekommen, daß in Rom im Laufe der Jahrhunderte unendlich viele Kirchen entstanden sind, ebenso viele Kirchen, wie es im alten, in diesem Punkte ganz katholisch formalistischen Rom Tempel der verschiedenen Schutz- und Trutzgötter gab. Unter diesen Kirchen sind prachtvolle Baudenkmale die Fülle, und es sind die Plätze in ihrer Nähe, es sind die weiteren Umgebungen sogar zuweilen vorbildlich architektonisch ausgebildet; aber es sind immer Einzelgestaltungen, die für sich da sind und die mit dem Ganzen nur wie zufällig zusammenhängen. Es ist sogar geschehen, daß ganze Stadtteile in ihrer Anlage zu einem beherrschenden Kirchenbauwerk in Beziehung gesetzt sind. So zum Beispiel der Stadtteil am Vatikanischen Hügel, jenseits des Tibers, oder die Umgebung von S. Maria Maggiore und die gradlinige Verbindung dieser Hauptkirche mit der alten Laterankirche. Aber das hat dann auf den Stadtgrundriß eher verwirrend als klärend gewirkt; denn es hat dezentralisierend gewirkt.

Wo das gemeine Bedürfnis neben der höheren repräsentativen Absicht in den Jahrhunderten der Papstherrschaft neue Grundrißformen geschaffen hat, während ein neues profanes Rom aus dem Schutt der ehemaligen Millionenstadt aufgebaut wurde — langsam nur, so daß noch heute die Riesenform zur Hälfte erst mit neuem Leben gefüllt ist – , da wurden, wie es nicht anders sein konnte, die Straßenreste der Antike benutzt. Vor allem die alten Tor-

straßen. Aber das Bedürfnis nutzte sie nur, wie eben die Notdurft nutzt; zaghaft, ohne Initiative und Gestaltungskraft. Und immer nur die Teile, die sich wie von selbst anboten. Das Tragische dabei war, daß das Herz, wohin einst alle diese Straßen zielten, nun stille stand. Palatin und Forum lagen nach wie vor im Schutt. Die Straßen, die dahin zielten, trafen an ihrem Endpunkt auf ein Ruinenfeld. Dieses ausgedehnte, grandios traurige, von Geschichtsromantik erfüllte Ruinenfeld lag im Süden wie ein sperrender Wall vor der lebendigen Stadt und hinderte die freie Ausdehnung, wie der Monte Pincio mit seinen steilen Abhängen es anderseits im Norden tat. Die Straßen hatten nicht mehr die lebendige Bedeutung von früher. Da half es auch nicht viel, wenn tatkräftige Päpste einmal mit energischen Durchbrüchen ein paar deutliche Zielpunkte zu schaffen sich bemühten. In dem Maße, wie Rom wieder aufgebaut wurde, ist es nur komplizierter und unübersichtlicher geworden. Es reihten sich streckenweis viele Schönheiten aneinander – das höhere Organische aber konnte in keiner Weise entstehen. Das Alte lag nun wie ein schwerer Block dem Neuen im Weg, und es kam zu den topographischen Schwierigkeiten nun noch das Vorhandensein eines riesenhaften Architekturkirchhofs hinzu, der in keiner Weise zu beseitigen war, und den nicht zu beseitigen ganz Europa ein Interesse hatte und noch hat. Eingepfercht zwischen den Hügeln, umgeben von der verödeten, fiebrigen Campagna, blieb dem Rom der Päpste wieder nichts übrig, als mit vereinzelten kühnen Bauten und städtebaulichen Detailwirkungen die Stadt, auf die von neuem die Menschheit blickte, repräsentativ und mystisch groß zu machen. Auch jetzt noch war Rom keineswegs eine Hauptstadt Italiens. Es war nicht der Extrakt einer Landeskraft und ein natürliches Zentrum aller politischen Bestrebungen. Im Gegenteil: Florenz, Venedig und die norditalischen Städte lebten für sich in fruchtbarem Partikularismus. Auch jetzt war Rom, als Zentrum einer Welt, zur Hälfte nur eine Idee. War das alte Rom die Idee eines praktischen Staatsgedankens, so war das Rom der Päpste die Idee

einer Welttheokratie. Die Idee, die es verkörperte, war wieder staatenbildend, wenn jetzt auch im abstrakten Sinne, aber wieder nicht stadtbildend.

Und aus dieser Papststadt soll in unserm Jahrhundert nun schnell eine Landeshauptstadt und eine Königsstadt werden. In der Folge soll daraus eine moderne Großstadt, eine Industriestadt sogar entstehen. In einem betonten Gegensatz, in der Feindschaft sogar zum Papsttum. Das moderne Königtum residiert im Quirinal. Aber nun ist es zu spät, dort ein neues Stadtzentrum zu schaffen, eine klar gegliederte Bürger- und Königsstadt zu gestalten. Das Gewordene, das anspruchsvoll Alte hindert nun allerwärts den Großstadtamerikanismus, der sich auch der ewigen Stadt als Zeitschicksal naht, sich einen Körper zu bauen. Er kann nur schematische Schachbrettanlagen auf freien Räumen dem alten kompakten Stadtkörper hinzufügen und die Vielfältigkeit und Kompliziertheit des einziggearteten Gebildes so noch vermehren.

Eine so gewordene Stadt muß den Lebenden vor eine schwere Aufgabe stellen, wenn er sie begreifen will, wenn er sich darin nur zurechtzufinden sucht. Ich habe denn auch vergebens gewartet, daß sich jenes Gefühl von Rhythmus einstelle, das man auf guten Stadtgrundrissen so lebhaft empfindet. Immer wieder muß ich den Plan hervorziehen, weil es so wenige lebendige Orientierungspunkte gibt und fast gar keine betonende Achsen. Vor allem fällt es auf, daß der Fluß als Orientierungslinie kaum in Betracht kommt. Ja, er wirkt nicht selten dadurch, daß er sich innerhalb der Stadt selbst unübersichtlich krümmt, desorientierend. Er durchfließt die Stadt nicht wie eine Hauptlebensader, sondern er fließt am westlichen Rande hin, Trastevere im Süden und den vatikanischen Bezirk im Norden von der Stadt abtrennend. Er ist nicht lebendig in das Stadtleben hineingezogen, selbst jetzt nicht, wo er seit 1876 reguliert und kanalisiert ist, um den schädlichen Überschwemmungen zu steuern, und wo an seinen Ufern sich allzu gleichförmig gestaltete Kaimauern dahinziehen. Es gibt auf dem stark strömenden, viel zu tief nun hinfließenden

Gewässer keine Stadtschiffahrt und keinen beträchtlichen Güterverkehr. Die Ehrfurcht, womit man den Tiber seiner Geschichte wegen betrachtet, bleibt gewissermaßen abstrakt. Deutlich erkennt man das Unlebendige des Flusses für den Stadtplan an den Brücken. Man erinnert sich eigentlich nur an den Ponte San Angelo, weil man ihn oft benutzt, um in die Papststadt zu gelangen. Alle andern Brücken, selbst der Ponte Pallatino, haben etwas Totes und Unbenutztes. Man braucht nur an Paris zu denken, um zu empfinden, was Brücken, diese „idealen Straßen", sein können, wie fest sie ins Stadtgefühl übergehen können. Es bezieht sich auf die Tiberbrücken nirgends ein Bündel von strahlenförmig zusammenlaufenden Straßen, nichts in der Umgebung deutet auf den Flußübergang hin. Das aber ist ein Zeichen dafür, daß die beiden Ufer nicht in beständigem Wechselverkehr stehen. Was soll denn auch groß für Verkehr nach Trastevere, den von alters her armen Stadtteil, sein! Und die Verbindung zwischen der Königsstadt und der Papststadt knüpfen im wesentlichen nur die Fremden.

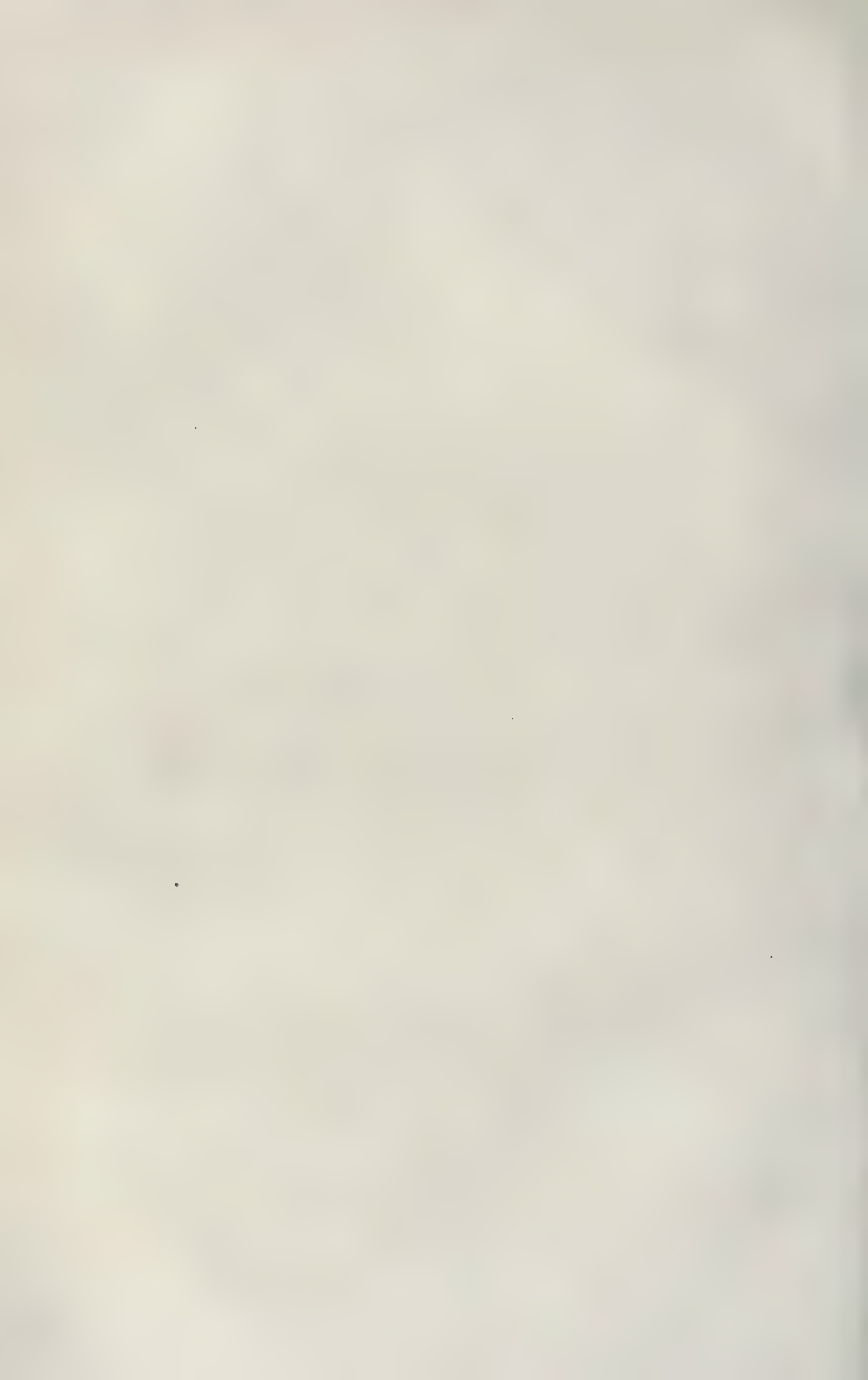
Die einzige unbeirrt richtunggebende Straße Roms ist der Corso Umberto, der aus der alten vom Kapitol zur Porta flaminia, jetzt Porta del Popolo führenden Heerstraße entstanden ist. Er empfing früher den zu Fuß oder Wagen von Norden Anreisenden, führte ihn in die Piazza Venezia hinein und stieß sich an dem Kapitolinischen Hügel und der Kirche S. Maria in Aracoeli. Jetzt ist man daran gegangen, dieser Straße einen Blickpunkt zu schaffen, indem man an ihrem südlichen Ende, hinter der Piazza Venezia, ein Riesendenkmal Viktor Emanuels, eine Art von Nationaldenkmal mit Treppen, Tempelbauten und einem Riesenstandbild errichtet hat. In diesem plötzlichen Aufhören einer von weither zielenden Bewegung vor einem Denkmal liegt etwas Deprimierendes, weil man fühlt, daß die Straße noch nicht zu Ende sein dürfte. Früher führte sie wirklich bis ans Zentrum der Stadt: zum Kapitol. Heute ist der Kapitolinische Hügel aber keineswegs mehr ein Zentrum; im Gegenteil, er ist eine schöne Kulisse, die die wohl

aufgeräumte Wüstenei des antiken Roms der lebenden Stadt verbirgt. Der Verkehr teilt sich und sucht vor allem links vom Hügel durch einige holprige Gassen Raum, vorbei an Altertümern und Kirchen einen Weg, bis er endlich in der zur Piazza Vittorio Emanuele und weiter zur Porta Maggiore hinweisenden Via Cavour wieder ein breites Bett findet. Von dem nördlichen Tor, der Porta del Popolo, gehen zugleich mit dem Korso und im spitzen Winkel zu ihm noch zwei andere Straßen in die Stadt: die Via del Babuino, die über den Spanischen Platz hinwegführt, den Garten des Quirinals untertunnelt und in den Ostwestkorso einmündet, und sodann die Via di Ripetta, die ins Marsfeldgebiet hineinführt und sich dort im Gassengewirr beim Pantheon verliert. Man muß wenigstens schon sehr genau zusehen, wenn man sie nach Süden über die Ponte Garibaldi zur Station Trastevere verfolgen will. Der Idee nach ist dieses Bündel von drei Straßen, die vom Nordtor ausgehen, gut disponiert. Es scheint ein Stadtbaugedanke des Barock zu sein, der sich alter Straßenführungen bedient hat. Es fehlt diesen Straßen aber wie gesagt der Halt. Sie sind – den Corso Umberto kann man bis zu gewissen Graden ausnehmen – nicht wie zwischen zwei festen Punkten ausgespannte Sehnen, sondern wie Bänder, die nur an einer Stelle befestigt sind. Eine andere große Orientierungslinie soll der zweite Korso sein, der Corso Vittorio Emanuele, der im Osten Via Nationale heißt, und der von den Diokletiansthermen am Bahnhof in weitem südlichen Bogen zur Papststadt um S. Pietro, das heißt von Osten nach Westen führt. Aber es ist eine so unglückselig geführte Straße, daß sie nur sehr bedingt orientiert. Sie ist offenbar aus zwei gegen das Kapitol gerichteten antiken Straßen entstanden, hat aber zugleich die Tendenz, den Quirinalpalast, das moderne Regierungszentrum, zu berühren. Da sie alten Bauwerken und starken Niveauunterschieden ausweichen muß, so gibt es in der Nähe des Quirinals eine Zickzackbewegung, die für eine Hauptstraße sehr nachteilig ist. Fast grotesk kommt bei dieser Hauptstraße die Läßlichkeit

der Päpste in städtebaulichen Dingen zum Ausdruck und auch die heutige Feindschaft zwischen Staat und Papst. Der Corso Vittorio Emanuele zieht nämlich im Westen wie gesagt mit aller Gewalt auf einen Stromübergang. Im Altertum lief die Straße auch geradeswegs auf eine Brücke, auf die Ponte Nerone, und von dieser dann ungehemmt und energisch auf den Neronischen Zirkus, also auf die Stelle zu, wo später die Basilika des S. Peter und dann die berühmte Peterskirche gebaut wurden. Kurz vor dem Flußübergang gabelte sich zudem die Straße; es führte ein zweiter Straßenarm genau nördlich, wiederum über den sich dort stark krümmenden Fluß auf das Hadriansmausoleum, die heutige Engelsburg, zu. Dieses Mausoleum und der Neronische Zirkus waren dann durch eine schnurgerade Straße, die zum Fluß eine Tangente bildete, verbunden. Heute hört der Korso am Fluß gewissermaßen auf. Es wird zwar an Stelle der antiken Brücke eine neue gebaut, so daß wenigstens in absehbarer Zeit der Flußübergang in der Richtung der Korsostraße bewerkstelligt werden kann; drüben am andern Ufer aber ist es dann aus. Man muß durch enge Gassen die Zufahrtstraßen zum Petersdom suchen. Zufahrtstraßen; denn es gibt gleich zwei, die nebeneinanderlaufend auf diese Menschheitskirche zuführen. Es liegt ein spitzwinkliger Häuserblock genau dort, wo eine breite Achsenstraße direkt auf die Kirche zuführen sollte. Das ist bezeichnend. Es ist eine Art von Weltwunder mit der Peterskirche geschaffen, es ist ein aufs höchste repräsentativer Platz davor gestaltet worden, ganz achsial angelegt, ganz auf Repräsentation größten Stils – die Zufahrtstraßen aber sind enge, schmutzige, echt italienische Gassen geblieben, die einen Blick auf das Bauwerk von weither durchaus verbieten. Unter allen den Päpsten hat sich nicht einer gefunden, der hier eine Königsstraße angelegt hätte, der Petersdom und Engelsburg in einer großen Weise sichtbar verbunden hätte. Und die Stadtverwaltung hat jetzt, wie es scheint, weder die Macht noch den Willen, das Erforderliche zu tun, und durch radikale Abbrüche den Korso über den Fluß hinweg bis zur Piazza San Pietro zu



97. FONTANA DELLE TARTARUGHE



verlängern und so wenigstens eine bedeutende Achse zu schaffen. Es ist lehrreich, zu wissen, daß Napoleon in der kurzen Zeit seiner römischen Herrschaft diese Achsenstraße anzulegen plante. Napoleon, der weitsehende Franzose, der den Römern auch ihren schönsten Park, den Monte Pincio, angelegt hat! Die Straßen im Süden sind im wesentlichen noch die antiken Tor- und Heerstraßen. Aber sie alle sind selbst innerhalb der Stadt schon staubige Landstraßen. Sie führen durch die antiken Trümmer, durch offene Landschaft und dürftige Vorortsiedelungen. Sie führen in der Stadt gewissermaßen schon durch die Campagna. Sie kommen für den Stadtgrundriß als lebendige Verkehrsader vorderhand in keiner Weise in Betracht.

Reich ist Rom an Plätzen, an schönen Plätzen; doch ist es wieder bezeichnend, daß ein Zentralplatz im Sinne der andern italienischen Städte, eine Piazza dei Signori etwa, fehlt. Die schönen Plätze finden sich in der Regel vor den Kirchen und Privatpalästen, sie sind Taten nicht von Städtebauern, sondern von Palast- und Kirchenarchitekten. Das alte Rom hatte sein Forum als idealen Mittelpunkt; das Papst-Rom bedurfte dessen nicht, da das Volk keine republikanischen Rechte, ja kaum noch lebendiges Staatsgefühl sein eigen nannte, weil in Rom nie ein Stadtgeist geherrscht hat wie in Florenz oder Venedig. Die Platzanlagen Roms sind denn auch bezeichnenderweise durchweg Bildungen der Barockzeit, nicht aber der frühen Renaissance. Die einzelnen, isolierten Platzgestaltungen, auf die man bei den Wanderungen durch die Stadtbezirke trifft, sind kaum jemals planmäßig durch Straßenzüge vorbereitet; man wird von ihnen mitten im Gassengewirr überrascht. Desto angenehmer wird dann aber ihre schöne architektonische Gestaltung empfunden. Um so mehr, als alle diese kleinen und großen Plätze in sehr wirkungsvoll anmutiger Weise mit Brunnen und Fontänen geziert sind, deren dekorativer Wert auch dann noch bedeutend ist, wenn der Kunstwert an sich strittig ist. Auf diesen Plätzen erkennt man deutlich, wie sehr die Architekten des achtzehnten Jahrhunderts die in Rom

gedachten Wirkungen immer nachgeahmt und über ganz Europa weiter verbreitet haben. Es kommt hinzu, daß Rom seiner hügeligen Lage wegen sehr reich an springendem und fließendem Wasser ist, so daß es an dem fröhlich belebenden Element nirgends fehlt. Wo aber der Brunnen fehlt, da ist am rechten Ort immer mit einem Obelisken oder mit Hilfe einer Statue akzentuiert worden. Plätze, wie der vor dem Palast Farnese, wie die lange und schmale Piazza Navona mit den drei Brunnenbecken, wie die Piazza Tartaruga mit dem reizenden Mittelbrunnen, wie der Platz der Fontana Trevi und der vor der spanischen Treppe, wie die Piazza S. Ignazio, die Piazza S. Maria della Pace und viele andere, bleiben einem als lauter kleine Platzindividuen im Gedächtnis. Nicht zu reden von den berühmten größeren Schmuckplätzen bei der Säule des Mark Aurel, vor S. Pietro, vor dem Quirinal oder oben auf dem Kapitolinischen Hügel. Die Plätze sind die feinsten und diskretesten Resultate des Sinnes, der der römischen Architektur am meisten eigentümlich ist: des Sinnes für dekorative Wirkungen höherer Art. Es sind ihre Reize aber auch charakteristisch dafür, daß die bedeutendsten Wirkungen in Rom immer im einzelnen liegen. Das Ganze der Stadt wirkt problematisch, oder vielmehr – da sich der Problematik das Pathos einer historisch geheiligten Größe hinzugesellt – es wirkt tragisch.

Nun ist das Wort Petersdom auch keine vage Photographievorstellung mehr für mich, sondern ein sinnliches Erlebnis, in das ich mich jederzeit wieder zurückversetzen kann. Dieses „Wunder der Welt" ist mir zu einer ausmeßbaren Realität geworden. Und das ist gut. Denn Realitäten sind allemal mehr als Ideen; auch dann noch, wenn sie „weniger" sind. Angesichts der Peterskirche sinken alle Worte, wie unfaßbar, unermeßlich, unnachahmlich, als Phrasen zu Boden. Im Gegenteil, es ist etwas in einem, was sich dem Geiste jener Männer, die diese wahrhaft große Tat vollbracht haben, selbstbewußt an die Seite stellt; ja selbst ein Instinkt meldet sich, der über ihre Tat hinauszuklettern

sich vermißt. Es ist in dieser Empfindung nicht Verkleinerungssucht und Hochmut; es ist nur ein Selbstgefühl darin, das aus Selbsterhaltungstrieb wie von selbst im Schauenden sich bildet. Ich möchte dieses Paradox wagen: es ist schwerer fast als ein Mensch, dem die ungeheuren Forderungen einer ungeheuren Zeit und die Sehnsucht der an einem Kreuzwege stehenden Menschheit auf dem Gewissen lasten, als wäre er persönlich für alles verantwortlich und schuldig und als blicke auf seinen Entschluß eine ganze Welt, es ist schwerer fast für diesen mit höchster Selbstverantwortung sich beladenden Menschen unserer Tage, vor diesem Bauwerk zu stehen und sich darüber zu entscheiden, als es schwierig war, dieses Gebäude im Schutze der Renaissancekonventionen zu erbauen. Wäre das, was in uns heute inbrünstig fragt und zweifelt und sich zerquält, ebenso fest und sicher organisiert, wie es das Renaissancetalent und die Renaissancekunst nach einem geheimen Ratschluß der Geschichte waren, so würde der Dom unserer Weltanschauung hoch und herrschend über St. Peter wohl hinausschnellen. Es scheint Wahnwitz, das zu denken, während der einsam und unbeachtet vor diesem gigantischen Geschichtsdenkmal Dastehende hinter sich nur eine wirre, zerstreute, alles Gute und Starke isolierende Zeit sieht und vor sich nur Chaos und ferne Möglichkeiten. Aber gerade weil der Heutige aus dem Nichts heraus empfinden muß, ziemt es sich, ein neues All, ein neues Ganzes als Maßstab vor die Empfindung aufzupflanzen.

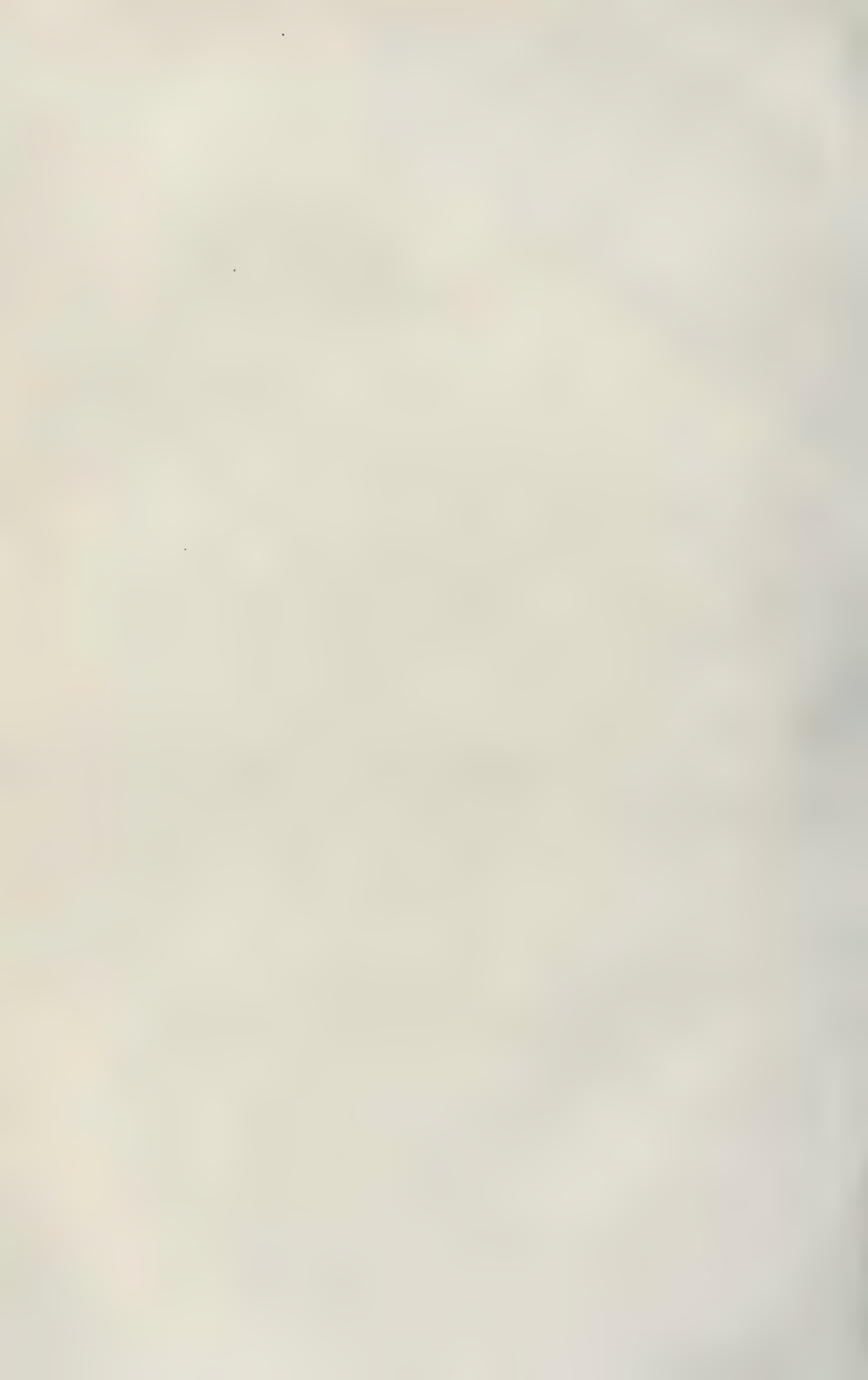
Der Petersdom ist kein Ganzes, in dem man zur Ruhe käme. Er ist kollosal und als Denkmal gesammelter ästhetischer Tatkraft einzig. Er ist ein höchster Ausdruck menschlichen Vermögens nach der Seite kultivierter Unternehmerkühnheit. Aber er reizt dazu, daß man sich vor ihm die Worte des Grabbeschen Don Juan sagt: „Zeige mir den Berg, den ich mir nicht höher, den Abgrund, den ich mir nicht tiefer vorstellen könnte“. Er ist groß, auch innerlich bis zu gewissen Graden groß – aber er ist letzten Endes doch nur eine Vergrößerung. Eine Vergrößerung dessen, was

im Ursprung in kleineren Maßen gedacht war, für das diese Mächtigkeit der Quantität nicht notwendig war. Kann man sich die Dome der Gotik kleiner denken als sie sind? Unmöglich! Der gotische Dom zielt unaufhaltsam zu den Wolken! Kann man sich den Petersdom dagegen kleiner, etwa so groß nur wie S. Maria Maggiore, denken? Sehr gut könnte mans. Es würde vom Wesentlichen kaum etwas verloren gehen. Er würde vielleicht nicht einmal kleiner wirken. Eines nur möchte man erhalten wissen: die Kuppel. Ihre Linie, wie sie Rom beherrscht, wie sie sich über die schöne Landschaft von weither wölbt – sie möchte man nicht missen. In dieser Linie schwingt etwas Unsterbliches, im kleineren Maßstabe so gut nicht Auszudrückendes. Aber auch nur darin. Alles andere ist, ich möchte sagen, wie mit einem Projektionsapparat vergrößerte Renaissance. Echte Renaissance. Es ist vollkommen wahr, daß in diesem Dom die Renaissancekunst gipfelt, daß er das Wollen einer ganzen Zeit krönt. Was seiner Art nach nicht in die Peterskirche hineinpaßt, das paßt im Grunde auch nicht in die Renaissance hinein. Diese Papstkirche bringt die Entscheidung.

Sie alle, die im Laufe der Jahrhunderte bewundernd hierhergekommen und erschüttert wieder gegangen sind, haben gewiß nicht unrecht. Es ist schon etwas in diesen Kuppelräumen und Säulenplätzen, was ergreift, etwas für alle Gültiges. Immer wieder werden die Generationen staunend zu diesen kunstgegliederten Höhen hinaufsehen. Er allein, der selbst will und in dem die Zeit will, wird besser tun, zu fliehen als zu kommen. Wer „objektiv" die Leistung als solche werten kann, wer das Gebäude historisch empfindet oder wissenschaftlich zergliedert, wer diese kolossale Tatsache hinnimmt wie etwas ein für allemal Gegebenes, das der Bewertung längst entrückt ist, der Relativist des Lebens – er wird so leicht nicht satt werden zu schauen und zu staunen; wer aber Schlüssel sucht, die eine Zukunft aufschließen sollen, wer von der Vergangenheit Worte neuer Zeit hören will, der muß mit Haß beinahe fortgehen. Denn er findet das, dem er zu Hause,



98. DER PETERSDOM



in der häßlichen, modernen Großstadt, in seinem Parvenuepolis am meisten geflohen ist, auf eine höchste Stufe der Vollkommenheit geführt: er sieht etwas, das man eine heroisierte Gründerarchitektur nennen könnte.

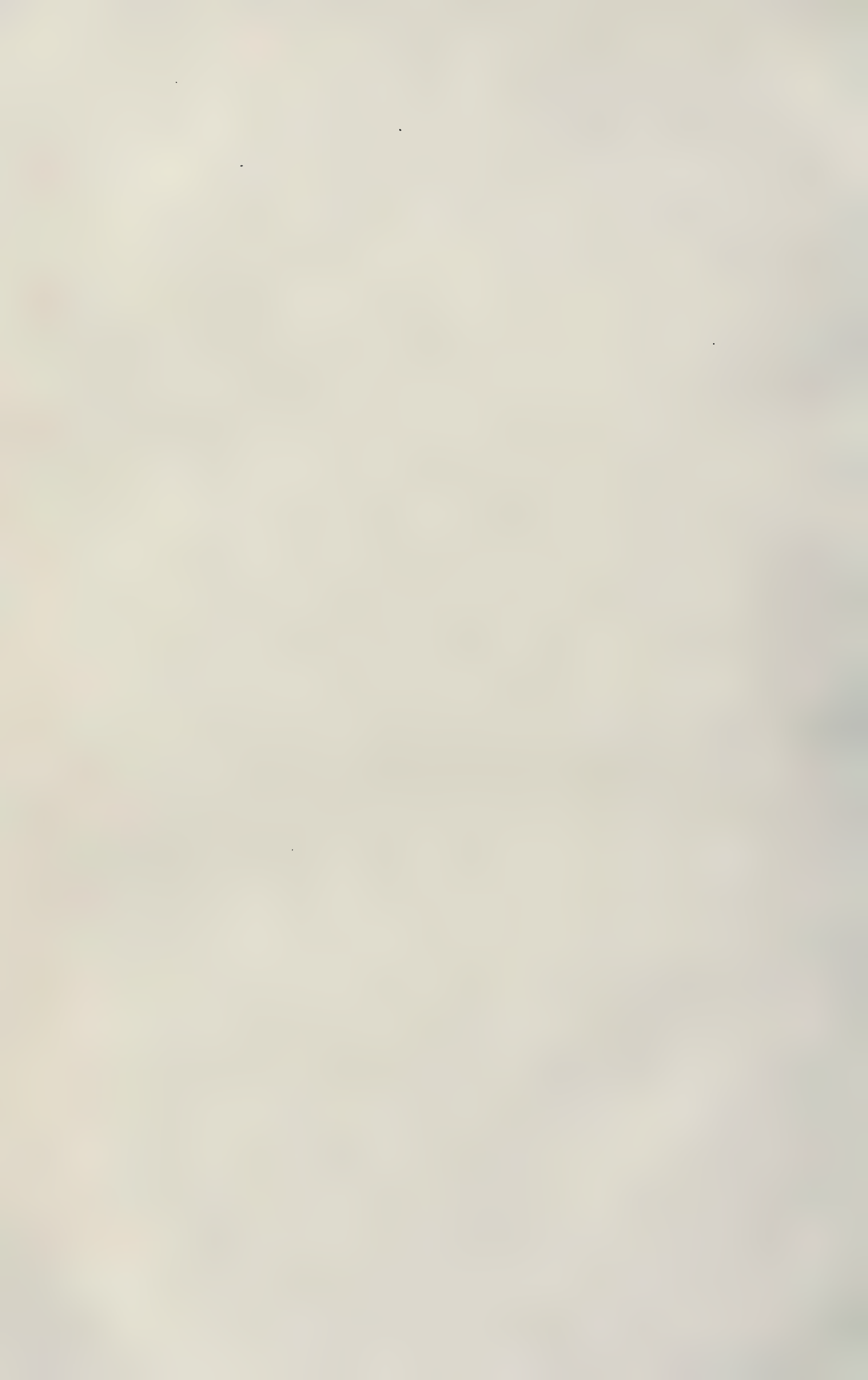
Eine reine Repräsentationsarchitektur, die die Mutter eines unendlichen Architekturkitsches schon geworden ist und die jeden Lehrling immer wieder mehr zum Schein als zum Sein führen wird. Wer sich in Detailbetrachtungen vor einem gotischen Dom einläßt, dem ist zumute, als taste er einen Berg mit den Augen ab. Aus jeder Steinkluft, aus jedem Architekturspalt, von jedem Gipfel blüht und keimt ihm geheimnisvoll lebendige Form entgegen, und hinter jeder Form wird eine Menschenseele sichtbar. Hinter den Formen der unmäßig vergrößerten Palastfassade des Petersdoms aber steht nur ein Prinzip, ein Schema, in dem einmal vor vielen hundert Jahren freilich eine Urgewalt der menschlichen Seele sich manifestiert hat, das der Renaissance aber zu einem Mittel herabgesunken war, einen kalten Weltstolz gigantisch dekorativ auszudrücken. Der Ruf der Peterskirche macht aus jedem Reisenden etwas wie einen Wallfahrer. Ein Wallfahrer aber sucht Gott und kann sich mit irgend etwas Weltlichem dieser Art nicht abspeisen lassen.

Den Verstand setzt der Petersdom zweifellos in höchstes Staunen. Allein die technische Tat abzuschätzen, erzeugt Schwindel. Das ästhetische Gefühl aber kümmert sich um diese Gedanken naturgemäß nur wenig. Der Platz vor der Kirche ist sehr schön gestaltet. Aber doch nicht restlos überzeugend. Die edel antikischen Säulenhallen des alten Bernini haben etwas zu absichtlich Szenisches; der Platz wirkt kleiner als er ist, trotzdem das Terrain in sich lebendig bewegt ist, durch Obelisk und Fontänen gut akzentuiert wird und nach hinten gegen die Domtreppe wirkungsvoll ansteigt. Die Menschen wirken auf dem Platz unendlich klein, aber die Architektur wirkt dadurch seltsamerweise nicht größer. Es muß irgendwo ein Proportionsfehler liegen. Vielleicht sind die Maße zu groß genommen; vielleicht ist auch die breit

gelagerte Ellipse schuld. Es fällt einem auf, daß das naive Auge, das sich um nichts kümmert als um Eindrücke, lieber eigentlich auf der farbigen Masse des Vatikanpalastes hinter den Säulengängen ruht, als auf der die schöne Kuppel beeinträchtigenden und unschön überschneidenden Fassade.

Im Innern wird die Empfindung noch deutlicher, daß man es mit einer Vergrößerung, nicht mit organischer Großheit zu tun hat. Die Kirche wirkt ebendarum nicht halb so groß wie sie ist. Liest man die Maße und Maßvergleichungen, so hat man das Gefühl, es müsse ungeheuer sein; erinnert man sich aber des Eindrucks, so denkt man an den Petersdom eigentlich nicht viel anders als an andere Zentralkirchen ähnlicher Anlage, die in Wirklichkeit der Peterskirche gegenüber winzig sind. Das Gefühl von Größe und edler Weiträumigkeit habe ich im Pantheon gehabt, in der Basilika S. Paolo, sogar in der Basilika der S. Maria Maggiore. Dort liegt die Größe im Verhältnisleben. Im Petersdom aber ist viel Mißverhältnis. Nicht nur in dem vorgelagerten Langschiff, das auch die Bewunderer der Kirche preiszugeben pflegen, sondern selbst in der eigentlichen Kuppelkirche. Die angewandten Formen widersprechen der übertriebenen Vergrößerung. Die aus der Antike abgeleiteten Bauglieder, die Gesimse und Stuckornamente verbinden wir ein für allemal mit bestimmten Größenverhältnissen; wenn sie ins Ungeheure vergrößert werden, so zieht das Auge sie gewissermaßen selbsttätig zum Normalen wieder zusammen und damit das ganze Gebäude. In den Gewölbekappen unter dem Ansatz der großen Kuppel sind – um nur ein Beispiel zu nennen – Mosaikbilder angebracht, Einzelgestalten von ungeheuren Dimensionen. Ihnen gegenüber fühlt man es sehr deutlich, daß das Auge von gewissen Normalvorstellungen nicht läßt. Es macht ganz naiv, daß diese riesigen Gestalten zur Lebensgröße zusammenschrumpfen. Und mit ihnen schrumpft natürlich die ganze architektonische Umgebung. So entsteht eine Dissonanz von Wissen und Empfinden, die nichts weniger als ästhetisch befriedigend ist. So ist es aber überall. Es

99. PALAZZO FARNESE



handelt sich in Wahrheit um Schmuckformen, die für die Detailwirkung gedacht sind, die etwas kostbar Goldschmiedhaftes haben, die aber ins Übermäßige vergrößert worden sind.

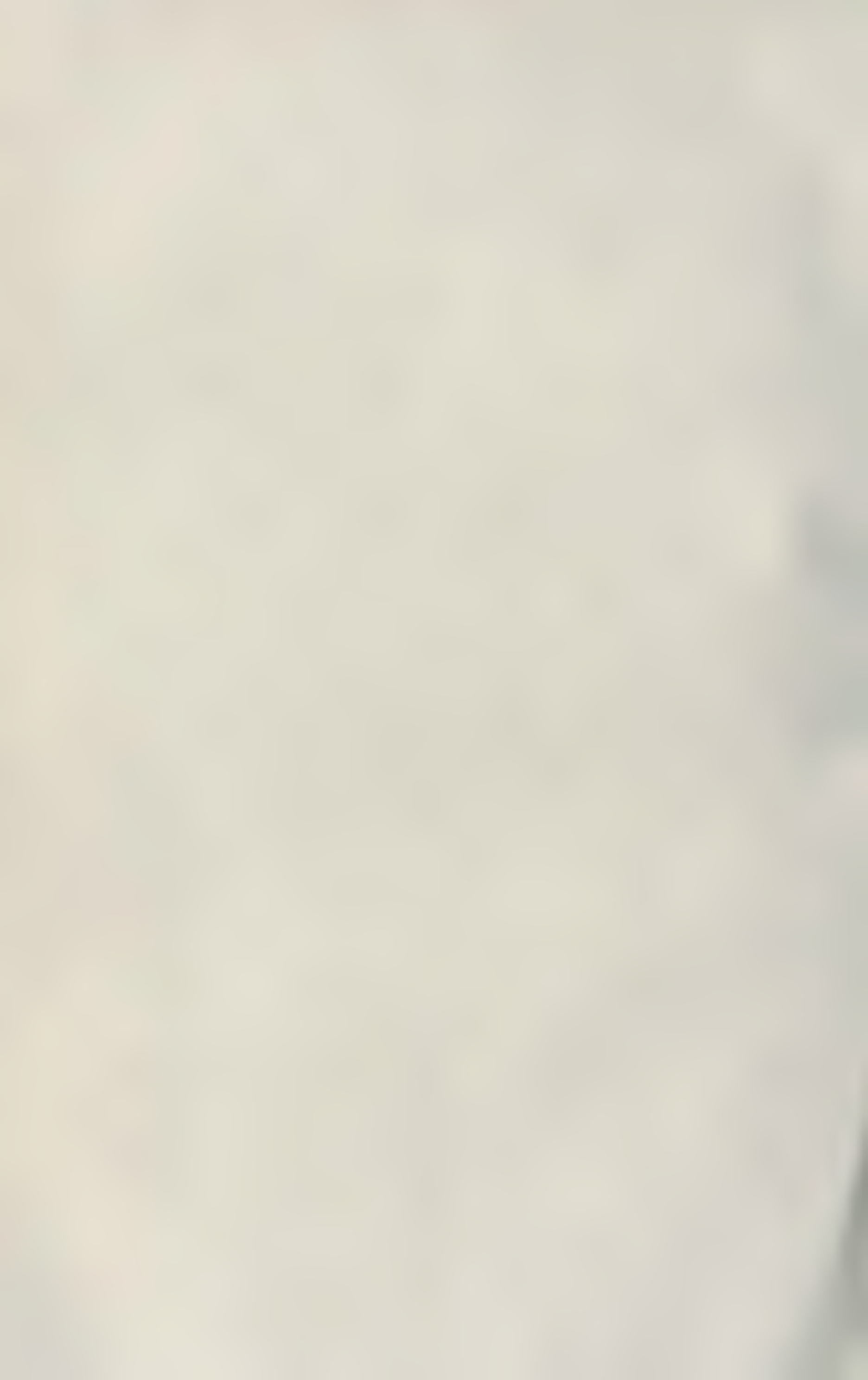
Nun könnte man sagen: du mußt von allen Details absehen und nur das Skelett des Baues auf dich wirken lassen. Es wird ja tatsächlich auch der Rat gegeben, man solle über alle Details hinwegsehen lernen, man solle Bramantes Grundidee aus dem Durcheinander von Stilen herausschälen und solle sogar bestimmte Standorte wählen, um dem Ungünstigen zu entgehen. Aber ich frage dagegen: kann eine naive ästhetische Betrachtung von allem Schmuck bei einem so sehr auf Schmuckwirkung gestellten Gebäude absehen; und ist es nicht ein Fremdenführertrick, wenn mir empfohlen wird, durch eine bestimmte Tür einzutreten oder beim Durchschreiten des Mittelschiffes die Augen zu schließen. Das heißt doch schon zugeben, daß es sich um theatralische Wirkungen handelt. Selbst wenn es gelingt, sich aus dem Petersdom nicht nur das Tabernakel Berninis unter der Hauptkuppel, sondern auch alle andern Dekorationsgegenstände fortzudenken, wenn ich die Mosaiken, Vergoldungen, Gesimse, Kapitäle, Nischen, Pilaster, Inkrustationen, Pfeilerbildungen und die „fabrikmäßige Pracht" der Altäre ignoriere, so daß nur kassettierte Gewölbe und leere Räume bleiben – auch dann bleibt der Anblick unbefriedigend. Ich erlebe dann vielleicht eine mehr physische Sensation, einen Schwindel; – um aber seelisch ergriffen zu sein, müßte die Zentralanlage dann in einer Weise konsequent ausgestaltet sein, wie es etwa in der verhältnismäßig winzigen Markuskirche so großsinnig geschehen ist. Der Grundfehler ist, daß Julius II. und seine Baumeister nicht das Normale auf seiner höchsten Stufe wollten, sondern das Außerordentliche. Sie wollten Zentralkirche und Basilika vereinen und oben drüber ein Pantheon noch errichten. Sie wollten eine rein dekorative und eine halb praktische Idee miteinander verbinden, wollten eine christliche Kirche und zugleich auch das ganz Unchristliche. Hundert Jahre einer verworrenen Baugeschichte haben diese verworrene Heroenabsicht

nicht klarer gemacht – eine Heroenabsicht, die im Grunde auf falschen Idealismus zurückgeht und sich eines nicht passenden Stils bediente. Der Petersdom wird stets eine der größten Merkwürdigkeiten der Erde bleiben, es wird immer wieder fast grotesk auf den Betrachter wirken, wenn er Priester und Chorknaben durch die Kirchenhallen wie durch weltstreckige Landschaften dahinwandern sieht, wenn er wahrnimmt, daß sich in den Innenräumen ein ganzes kleines Dorf bequem ansiedeln könnte, mit Marktplatz und Dorfkirche; als Kunstwerk aber wird die Menschheit in dem Maße von diesem Dom zurückkommen, wie sie sich neuer Kunstkultur fähig zeigt. Sie wird den Ausdruck einer unschönen Sinnlichkeit, einer an sich selbst berauschten Formenwollust darin erkennen und sich reineren Quellen zuwenden.

Damit ist nun aber die ganze Renaissancearchitektur eigentlich beurteilt. Was Rom sonst noch an ähnlichen Eindrücken bietet, kann das Bild bereichern und komplizieren, aber nicht im wesentlichsten verändern. Man macht die Probe gleich, wenn man hinten um den Petersdom herumwandert, durch Säulengänge, über sonnige Höfe, zu seiten der wie eine Bergwand aufragenden Pilaster des Doms bis zum Tor des Vatikans, wo bunte Schweizer, die wie Theaterstatisten aussehen, Wache halten, und wenn man die Gemächer des Vatikans betritt. Man wird beim Durchschreiten der Appartamenti Borgia die Geschlossenheit und Einheitlichkeit des Renaissancestils in all seinem Reichtum bewundern, wird von Grund auf erkennen, wie sehr die Renaissance ein Dekorationsstil war, wie genialisch sie die pompejanisch-römischen Elemente der Antike zu entwickeln gewußt hat und welch eine unerschöpfliche Rokokofreude dieses Gewimmel von Gestalten und Arabesken erzeugt hat. Man wird beim Hinabblicken in die Höfe des Palastes, an dem der vortreffliche Bramante mitgebaut hat, erkennen, wie reich dieses merkwürdige Geschlecht auch war an Fähigkeiten, das musikalisch Schöne architektonischer Verhältnisse zu fühlen und zu gestalten, und wie nützlich der Zwang, Nutzarchitekturen zu bilden, ihrer gar zu



100. DER HOF DES PALAZZO FARNESE



leichten und eiligen Produktivkraft immer gewesen ist. Man wird durch diese überreiche Kulturwelt wandeln wie durch ein Märchenreich des Genusses und der Lebensfreude – und man wird schließlich doch immer froh sein, wenn man wieder im Freien ist und klare Natur einatmet. Nur daß es nicht leicht ist, auch in den Straßen Roms, der Renaissance und dem daraus abgeleiteten Barock zu entfliehen. Diese Stile begleiten einen straßauf, straßab, so daß ihre auf Einzelwirkungen, auf Absonderung, nicht auf gesunde Uniformität zielende Monumentalität schließlich gar nicht mehr wirkt. Es ist immer dasselbe: überall etwas Großes und Schönes, und überall auch neben dem echten Wert ein verderblicher Schein. Man muß auf den Gängen durch das Marsfeld oder nach den nördlichen, östlichen und westlichen Stadtteilen schon auf die prachtvoll rhythmisierte Cancelleria treffen, auf dieses redliche Bauwerk Bramantes, mit dem meisterhaft ausgebildeten Hof, oder auf desselben Meisters kleinen, reizend eleganten Tempietto im Klosterhof von S. Pietro in Montorio, oder auch auf des ursprünglich empfindenden Perozzi männlichernsten Palazzo Massimi alle Colonne, um daran erinnert zu werden, welche Fülle reinen Genies in der festlich schimmernden Gründerarchitektur, die Renaissance heißt, immerhin enthalten war. Wenn man zur Peterskirche geht, kommt man an der Engelsburg vorüber. Die Päpste haben dieses antike Hadriansgrab, das eine der wichtigsten Tiberbrücken beherrscht, in den Renaissancezeiten zu einer Art von Zwing-Rom umgeschaffen und es mit Außenmauern umgeben. Nach den Beschreibungen hatte ich mir eine weite Anlage vorgestellt, etwas groß Achsiales. In Wahrheit ist aber die Lage nicht anders wie die fast aller bedeutenden Gebäude Roms. Es liegt das kolossale Gebäude so an einer starken Biegung des Flusses, daß man nicht sagen kann, es beherrsche das Flußbild. Es ist nirgend rechter Abstand möglich. Die zum Teil noch antike Brücke ist sehr kurz, der Tiber nicht breit, und die auf die Engelsburg zuführende Straße ist zu eng, um einen vollen Blick von weiterher schon zu gestatten. Das Gebäude selbst er-

scheint zudem durch die Erhöhung der Tiberufer niedriger, als es ursprünglich gedacht ist, es erscheint eingesunken. Monumental wirkt die Engelsburg eigentlich nur noch durch die gedrungene Wucht des Baukörpers, durch die geschlossene gasometerartige Rundung des antiken, aller Pilaster und alles Marmorschmucks längst entkleideten Rumpfes und sodann durch die kokett massigen Aufbauten, die die Renaissancezeit hinzugefügt hat. Es war in dem Zitadellenbezirk eben eine schlechte moderne Ausstellung untergebracht. Aber auch die Innenräume, die Wohnräume früherer Päpste, sind ganz ausstellungshaft hergerichtet, so daß man etwa ein Mittelding zwischen einem erhabenen Geschichtsmonument und einem Aussichtsturm mit Restaurationen, Ansichtskarten und Trinkgeld genießt. Trotz dieser modernen Verschandelung und Banalisierung, die viele Illusionen zerstören, ist in den alten Gängen des Grabmals, auf den Höhen der Festung und in den Papstgemächern eine seltsam eindringliche Stimmung. Es ist merkwürdig, vom Altan oben auf Rom hinabzusehen, wie so viele Päpste es schon getan haben, zur Peterskirche hinüber und zur Neustadt hinab. Man spürt so im Herabblicken erst, wie hoch und groß das Gebäude ist. Unvermerkt gerät einem das Papsttum und das antike Cäsarentum ein wenig durcheinander. Man sieht die Renaissance in einer neuen Nuance in der luxuriösen Düsterheit der Papstgemächer, in dem pompejanisch-spätrenaissancelichen Arabeskenwerk, das in einem zur Festung gewordenen Grabturm sein Spiel treibt. Auf Spiel kommt es eben immer mehr oder weniger heraus, ob es nun um Leben oder Tod geht.

So wie die Renaissance sich dort auf der Engelsburg angebaut hat, mit festen, starken Gewölben und Türmen, die auf dem Unterbau der Cäsarenzeit von außen aber doch ganz leicht und nur wie angeklebt erscheinen, so ruht die ganze Renaissance auf dem soliden Unterbau der Antike wie auf Grundmauern. Vor allem die römische Renaissance, die nicht wie die norditalienische ein eigenes Gesicht, einen eigenen Stil hat, die vielmehr nur wie ein Resümee des anderwärts ursprünglicher Geschaffenen ist, wie

ein Zusammenraffen von fremden Werten zum Zwecke der symbolischen Erfüllung einer Machtidee, die im Tiefsten gar nicht an ihre göttliche Mission glaubte. –

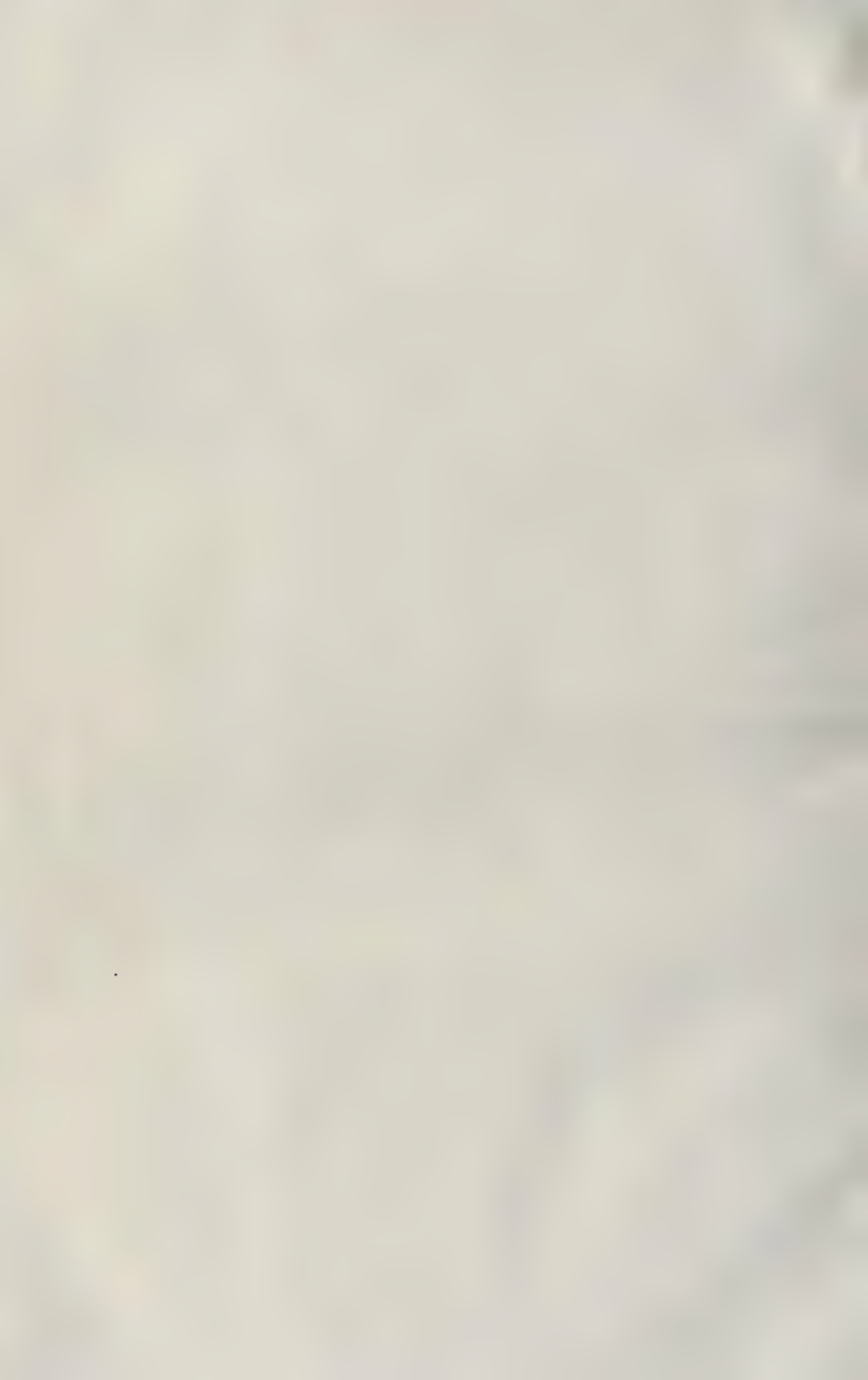
Es bestätigt sich in Rom auch, daß das Barock die ihm innewohnende Formenkraft nicht in den romanischen Ländern entfaltet hat, sondern in den gotischen. Das heißt in Ländern nur, wo die gotische Baukunst natürlich einst gewachsen ist, hat das Barock, fast wie eine übertragene Renaissance der Gotik, die nordischen Formenelemente den romanischen zu verbinden und diese mit einem neuen seltsamen Leben zu erfüllen gewußt. Die Seele des Barock, das Psychische ihres Ausdrucks, kann man nur in den nordischen Ländern darum recht erkennen; was man in Rom an barocken Bildungen sieht, ist nur eine neue Art von kühn ausladender Renaissance. Wenigstens soweit die Bauformen in Frage kommen. Der Kunst der Anlage, der Bauplatzgestaltung und des Städtebaues sind die impressionistisch repräsentativen Tendenzen des Barock in manchem Punkt ja zugute gekommen. Ein Gebilde, wie die zum Pincio hinaufführende spanische Treppe, die mit spielender Kühnheit die Schwierigkeiten des aus der Achse gerückten Platzes meistert, hätte die Renaissance wohl kaum gewagt. Es gipfelt die Idee des römischen Barock alles in allem in dem Namen Bernini. Auf ihn ist nicht nur die dreiste und laute Theaterpracht der Fontana Trevi und des Tabernakels unter der Kuppel des Petersdoms zurückzuführen, sondern es taucht seine üppige Schmucklust auf den Plätzen und Straßen Roms immer wieder in wechselnden Formen irgendwie auf. Und auch in den Museen beherrscht seine äußerliche Kunst manchen Saal. Er zeigt es mit großer Deutlichkeit, inwiefern die Renaissance eine Frucht moderner unkünstlerischer Gesinnung schon ist, inwiefern sie die Effekte sucht und das theatralisch Wirkungsvolle um jeden Preis. Indem Bernini die Renaissance ad absurdum führt, weist er auf sie selbst nachdrücklich noch einmal zurück. Auf ihn geht zu großen Teilen das schlimme moderne Großstadtbarock zurück, diese leere alberne Dekorationslust, die Würde lügt, königliche

Gesinnung heuchelt und in ihrem versteckt wollüstigen Naturalismus im Grunde doch bourgeoismäßig ist. Nur war Bernini noch im Besitz eines fabelhaften Könnens; er hatte noch die freie und selbst edle Geste des großen Schauspielers und eines Grandseigneurs der Kunst.

Raffael! wie gern möchte auch ich dich lieben und bewundern, wie dich seit Jahrhunderten schon eine Menschheit liebt und bewundert! Wie gern möchte ich einstimmen in den Chor der Entzückten und mich ganz deiner Kunst hingeben. Es ist ja so schön, zu bewundern und sich hinzugeben, ohne Vorbehalt ja zu sagen. Aber je näher ich dir nun komme, desto weniger kannst du mich gewinnen, trotzdem du im Laufe der Jahrhunderte doch zu einem Vollkommenheitssymbol geworden bist. Nimm an, es sei alles gesagt, was die Bewunderung an Worten nur finden kann, um eine hohe Kunstweisheit, ein an Inspiration reiches Können und die größte Leichtigkeit und Fülle eines unerhörten Talents zu würdigen – am Schlusse macht diese einzige Empfindung alles dann doch zunichte: ich glaube dir nicht. Ich glaube dir ein fast krankhaftes Glückseligkeitsbedürfnis, einen nahezu verabscheuungswürdigen Normalzustand des Gemüts, und eine Ruhe, die der Unbewegtheit der Seele entpricht, ich glaube dir die in geometrischer Vollkommenheit sich bewegende Arabeske, das melodiös in sich selbst fließende Ornamentale und die Schönheit der Dekoration; aber ich glaube dir nicht jene tiefe Menschlichkeit, woran deine Stanzenbilder ebenso glauben machen wollen wie deine Madonnen, ich glaube dir nicht Himmel und Hölle und noch weniger das von dir geschilderte Erdenleben. Ich glaube nicht an die Kraft und Schönheit deiner Seele. Ich halte deinen hohen Idealismus für Schwäche, in den Farben antiker Gesundheit. Ich halte dich für einen der größten Schönheitskomödianten, die je gelebt haben; für einen Komödianten, der gar nicht weiß, daß er einer ist, und der darum die Bühne in voller Naivität mit dem Leben verwechselt.



101. RAFFAEL, DIE RECHTSGELEHRSAMKEIT
VATIKAN, STANZA DELLA SEGNATURA



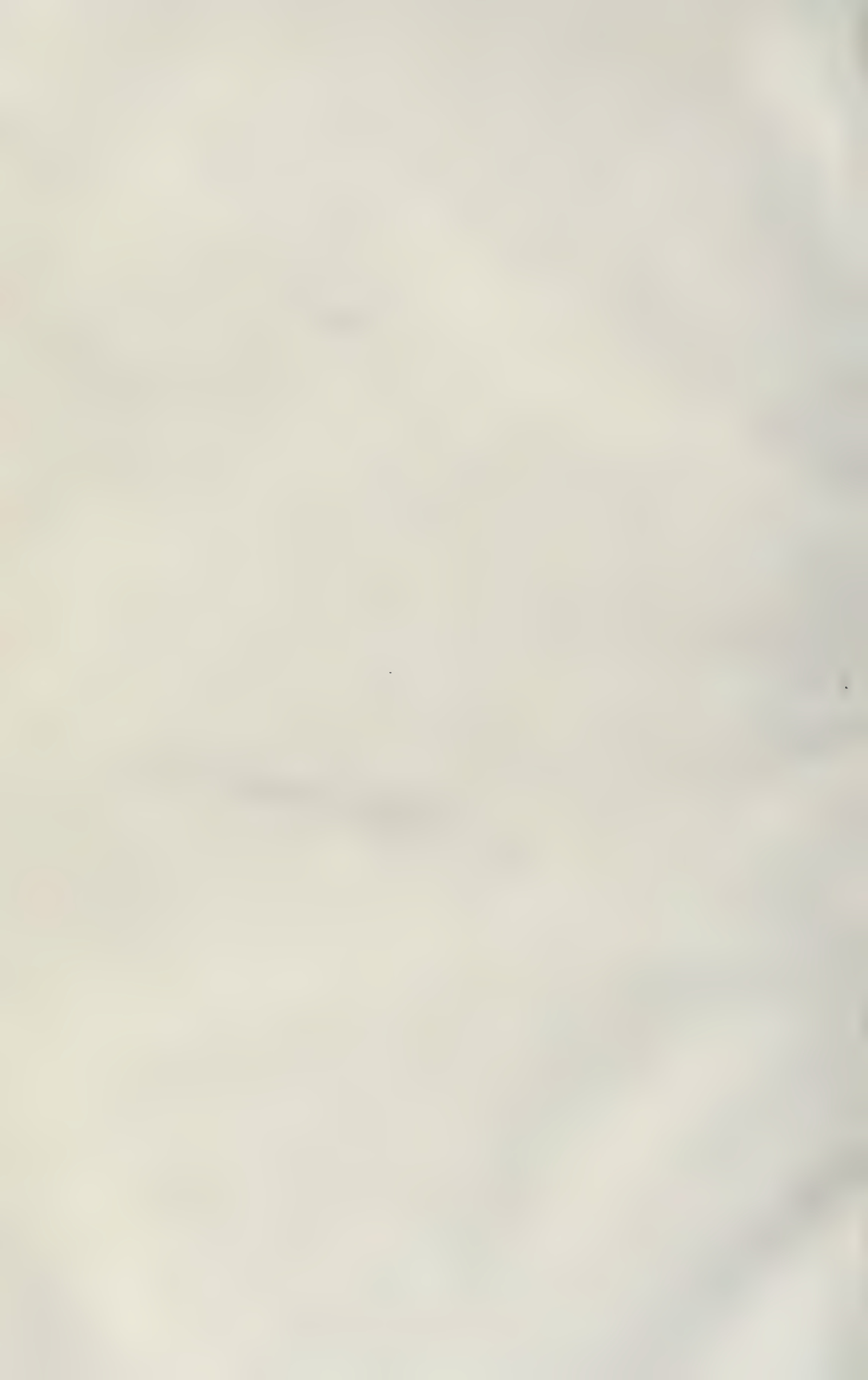
Es ist keine Hoffnung, daß ich mein Urteil über Raffael noch wesentlich revidiere, auch wenn ich jahrelang in Rom mit seinen Werken leben würde. Mir waren diese Werke ja nicht neu. Nicht nur ist seit zwanzig Jahren kaum ein Monat vergangen, daß ich nicht irgendwo Reproduktionen der Fresken und Bilder in der Hand gehabt hätte, sondern ich habe in früheren Jahren von Berufs wegen auch manches Detail aus den Stanzen und Loggien kopiert und es an Wand und Decke, wenn auch mehr schlecht als recht variiert. In das Geheimnis dieser Arabeskenwelt wenigstens habe ich praktisch ein wenig hineingeblickt. Ich habe einige der Motive, die sich in den vatikanischen Gemächern finden, zeitweise auswendig gelernt wie Vokabeln und habe in meiner Sünde Maienblüte die raffaelische Form schauderhaft trivialisiert. Aber dieses eben ist es: diese Form ließ sich so bequem, so gefällig trivialisieren, sie bot sich gewissermaßen dazu an. Ich rufe mir das nur ins Gedächtnis zurück, um festzustellen, daß selbst jetzt von Verwirrung und erstem Eindruck nicht die Rede sein kann. Raffael beunruhigt mich nicht im geringsten. Wenn er auch mir einst als der Meister aller Meister erschien, so war es, weil ich als praktischer Kunsthandwerker empfand, der das Künstlerische mehr in einer Art von gymnastisch-ornamentalem Schwung erblickte, als im Ausdruck optisch gewordener seelischer Erlebnisse. Was damals stark zu mir sprach, war jenes Genie, das im Handgelenk sitzt, das gerne mit Kurven und schönen Linien kalligraphisch schreibt und mit dem Wesen des Idealismus ein für allemal verbunden erscheint, weil alles Eckige, Naturalistische, Problematische und gewaltsam Groteske wie von selbst von den weichen Ornamentlinien weggeschnitten und überglättet wird. Es fiel mir freilich damals auf, daß es im Atelier und auf dem Arbeitsplatz sehr oft die unpersönlichsten Kollegen, die rohen Kraftmenschen entweder oder die weichen Schönlinge waren, denen die Niederschrift der gefälligen raffaelitischen Linie am besten gelang. Die Leersten waren in diesem Sinne immer am meisten „Idealisten". Daran mußte ich nun

denken in den Stanzen und Loggien Raffaels. Mir scheint, auch diesem großen Verzierer von Wand und Decke ist die „Harmonie“ zu wohlfeil zu stehen gekommen, auch in seinem Idealismus steckt Unempfindlichkeit, Kälte und Egoimus. Es ist, als hätte er seinen frühen Tod vorgeahnt und in jeder Minute seines reichen Lebens immer nur eines gewollt: Glück, Glück, Glück.

Man spreche nicht davon, dieses sei die Kunst einer andern Zeit, eines andern historischen Milieus, andere Lebensbedingungen, und wir könnten das Beste Raffaels nicht mehr lebendig nachfühlen. Es gibt nur eine einzige unteilbare Kunst; es gibt in den mannigfachen Formen der Geschichte immer nur eine und dieselbe Menschlichkeit. Wo sie uns entgegentritt, ob in einer ägyptischen Skulptur, einem gotischen Dom oder einem modernen Bild, da erkennen wir sie sofort, im fremdartigsten Gewand noch, als von unserer Art. Der Mensch wittert in aller Kunst den Menschen und wertet ihn nach dem Ideal von Menschentum, das er hat. In dieser Weise ahnt der, dem das Leben wie ein ewiges Ringen ist, der auf Glück verzichtet, um der Wahrheit näher zu kommen, hinter den Werken Raffaels eine zwar aristokratisch vornehme und mit Gaben unendlich begnadete bewegliche und angeregte Natur, aber auch eine beleidigend gleichgültige Seele. Gleichgültig im Wesentlichsten. Ich scheue auch nicht, es auszusprechen, daß Raffael innerhalb seiner Vollkommenheitssphäre trivial ist. Seine ganze Kunst ist wie ein in den höchsten Regionen lebendes Kunstgewerbe. Die Werke des Vatikans, die am monumentalsten, ursprünglichsten und kräftigsten wirken, sind zweifellos die berühmten Teppiche. Es sind hohe Meisterwerke; es sind bei ihrer Herstellung dem Künstler die einschränkenden, die stilisierenden Bedingungen des Materials, der Technik und der Gebrauchszwecke zugute gekommen. Die Aufgabe war der Art seines im höheren Sinne unproblematischen Talents ganz gemäß, und er löste sie als Meister, weil er das letzte Seelische, das auf groß menschlichen Ausdruck Gehende, nicht nur vernachlässigen durfte, sondern es sogar mußte. Auf dem gewirkten Teppich darf der



102. RAFFAEL, HEILUNG DES KRÜPPELS. GEWIRKTE TAPETE
VATIKAN



Henkersknecht, der den heiligen Stephanus steinigen will, wie ein schönes Ateliermodell posieren, darf die dramatische Handlung zum lebenden Bild, zum szenischen Ornament werden, darf die anbetende Gebärde nur eine gefällige Linie sein. In diesem Sinne sollten nun aber die Bilder der Stanzen auch gobelinartige kunstgewerbliche Leistungen sein. Sie sind aber Fresken, die gerahmten Bildern gleichen; und vom Fresko, vom Wandbild, haben wir uns gewöhnt, höhere Qualitäten zu verlangen. Wir wollen, daß an das große Mysterium der Form irgendwie gerührt werde, daß es auf der Fläche geheimnisvoll walle und lebe, daß das Geheimnis des Lebens recht eigentlich zum Motiv jedes Wandbildes gemacht werde. Wir verlangen von Fresken Sensationen, wie Giotto und Piero della Francesca, wie Michelangelo sie gegeben haben. Wir verlangen, daß irgendwie die heilige Unruhe der Seele zum Ausdruck kommt. Raffaels Ruhe beleidigt die Menschheit, möchte man sagen. Denn sie ist ein Ende und darum in gewisser Weise tot. In den Bildern der Primitiven, der Sienesen sind ewige neue Möglichkeiten, in Raffaels Kunst sind sie nicht. Der Deutsche wende nicht Hans von Marées, Feuerbach und andere Deutsch-Römer ein und das, was sie von Raffael haben. Was sie von ihm haben, ist vielleicht ihr Schwächstes. Denn Raffael tötet im Künstler, der sich ihm hingibt, das ursprüngliche Erlebnis der Form; er setzt an dessen Stelle Formalismus. Er hätte, wäre er alt geworden, kilometerweis Räume mit Fresken schmücken können; denn seine Kunst war immer nur ein Arrangement, das seinem formalen Genie weiter keine Mühe machte, und das sich auch mit Hilfe von Schülern fast fabrikmäßig herstellen ließ. Es war ihm gleichgültig, ob er den Triumph der Religion malte, den Parnaß oder die Schule von Athen: die Gewänder fallen überall gleichmäßig, die Modelle posieren überall gleichermaßen „edle Ruhe“, und die Gruppenbildung erfolgt überall nach denselben mathematischen Kunstgesetzen. Die an sich entsetzlich unmalerischen Aufträge der klassisch gebildeten Päpste haben Raffael nicht beunruhigt. Er hat das eigene Selbst nicht zum fremden Selbst erweitert, nicht Wohl

und Wehe einer Welt auf seinen Busen gehäuft, sondern ist verfahren wie ein Illustrator höherer Art. Weil es so ist, sind am meisterlichsten zweifellos die Figuren, die ohne allen Bezug, nur des Wohlklangs wegen, gebildet wurden. Zum Beispiel die Figuren an der Decke der Stanza della Segnatura, die die Theologie, die Philosophie, die Gerechtigkeit und die Poesie vorstellen, oder Allegorien, wie die der in eine Lünette gemalten Jurisprudenz. Was die Figuren in diesem Fall darstellen, ist gleichgültig; wenn man die Attribute umtauschte, so könnte alles auch immer etwas anderes darstellen. Was aber unsterblich anmutet, das ist der Gesang der Körperformen und Gewandlinien in der Fläche, die Art, wie der Kreis von Ornamentbändern umrahmt ist und wie das Ganze der Decke eine prachtvoll reich-ruhige Mosaikwirkung gibt; die Art, wie im gegebenen Raum komponiert ist. Mosaikwirkung — Teppichwirkung; es ist wieder das im höchsten Sinne Kunstgewerbliche, was wirkt. Es ist das Dekorationsmalerische, das Arabeskenhafte, was die Loggien wertvoll macht. Das will sagen: Raffael war einer der genialsten Dekorateure der Welt, aber ein großer und tiefer Maler war er nicht. Vor seiner „Vertreibung des Heliodor" denkt man daran, daß W. v. Kaulbachs üble Historienmalerei eine Frucht von diesem Stamme ist; der „Brand im Borgo" ist ohne alle innere Dramatik einfach ein glänzendes Renaissance-Arrangement, die Krönungsschilderungen und andere Repräsentationsbilder sind der Folgezeit sehr üble Verführerinnen zu einer malerischen Geistes- und Gemütsleere, die sich großer Formate bediente, geworden; und die Befreiung Petri erscheint dem Nachgeborenen fast wie ein Bild des impotenten Nazarenertums. Es ist alles nur formalistisch gemeint; die dargestellten Personen sind ganz und gar unbeteiligt, weil auch der Maler es war. Man könnte Raffaels Malerei Opernmalerei nennen. Die Stoffe und Darstellungsformen machen sich in ähnlicher Weise von der Architektur abhängig, wie es der Operntext von der Musik macht. Auch das Ausstattungshafte der Oper ist da. Das fällt vor allem auf, wenn man aus der Sixtina Michelangelos kommt. Man mag



103. RAFFAEL, LOGGIEN. DETAIL
VATIKAN



Raffaels Wände dann gar nicht mehr ansehen. Das Christliche in den Bildern ist ebenso fatal wie das antikisch Olympische. Goethe dachte vor den Fresken Raffaels an Homer. Ich verstehe das nicht; lese ich Homer, so denke ich zuletzt an Raffael! Der Dekorationsstil Raffaels ist doch nicht groß und grotesk heroisch, sondern fast rokokohaft elegant. Er weist, zum Beispiel, hinüber zu Sodomas Wandmalerei in der Farnesina im oberen Stockwerk, zu der silbernen Rokokograzie in Correggios Danae der Borghesischen Sammlung oder zu der ziemlich leeren Pracht der „Irdischen und himmlischen Liebe" Tizians. In allen diesen geistesverwandten Renaissancemalereien – vor allem auch in den Dekorationen der Farnesina und der zeichnerisch bis zum Höchsten gesteigerten „Galathea" – ist das Antike mehr gefällig als groß begriffen; das innere Temperament kündigt dagegen den lieblich schönen, halb kunstgewerblichen Stil Bouchers schon an. Die Eigenschaft, womit Raffael vor allem bisher die Welt unterjocht hat, die Liebenswürdigkeit. Man könnte sagen, er hat das Feminine in der Kunst legitimiert und männlich gemacht. Er hat es verstanden, das Ernste und selbst das Grausige heiter und harmlos edel erscheinen zu lassen. Dafür ist ihm die Menschheit nun, die so gern über Tod und Teufel hinweggetäuscht sein will, über alle Jahrhunderte hinweg dankbar. Michelangelo hat ganz und gar das Rechte getroffen, als er von Raffael sagte: „Dieser junge Mensch ist ein Beispiel dafür, was das Studium hervorbringen kann." Er hat damit ausgedrückt, was er vermißte und was auch ich so schmerzlich vermisse, daß ich mich bis zur Abneigung fortgerissen sehe: die unendlich schöpferische Unruhe des Menschenherzens, die große Demut und den großen Trotz, die unendliche Hingabe und jene heilige Liebe, die sich ans Kreuz schlagen läßt, nur für sich und für das Höchste zu zeugen.

Ich will es mir aber selbst immer wiederholen: ich sage das im Grunde nicht Raffaels wegen. Sein Werk wird ja bleiben in alle Zukunft. Er war, wie er sein mußte und wie er zu sein bestimmt war. Ihm war nur eine kurze Lebensspanne gegönnt, darum

gab ihm die Natur das Glück vielleicht so zusammengedrängt, darum geht er durch die Geschichte als ein anmutig heiterer Götterjüngling. Mag er weiter dahinwandeln auf seinen Unsterblichkeitspfaden. Wir aber leben und sollen für uns selbst einstehen, wir sollen nicht Knechte der Vergangenheit sein, sondern Herren der Zukunft werden. Die Zukunft jedoch, dessen bin ich gewiß, wird Raffael nicht mehr so gehören, wie ihm die Vergangenheit zum Schaden unserer nordischen Kunst und Kultur gehört hat.

In Michelangelo aber hat sich der Geist der Renaissance überwinden wollen. In ihm kämpft die Zeit mit sich selbst; in ihm liefern sich die edlen und die unedlen, immer ins Große gehenden Triebe der ganzen Epoche eine grandiose Schlacht. Eine Schlacht, die einen einzelnen zum Träger eines Kunstschicksales gemacht hat, die ihn als Gewissen einer ganzen Zeit erscheinen läßt und aus dem heldischen Mann eine wahrhaft tragische Gestalt macht. Um die Seele dieses alttestamentarisch hohen Menschen haben an jedem Tag eines fast neunzigjährigen Lebens Engel und Teufel gestritten, wie um den Leichnam Faustens. Darum tritt uns der Geist der Renaissance in Michelangelo menschlich näher als in irgendeinem anderen Künstler; darum ist die Art, wie die Kunst dieses einen erlebt wird, etwas wie ein Exempel aufs Ganze.

Michelangelo steht da als ein antikisch großer Mensch in einer Zeit, die seinem Naturell, oder besser, seinem Ernst nicht gewachsen war. Er steht da als ein großer Wesentlicher in einer Umgebung, die freilich auch voller Triebe für das Wesentliche war, die aber nicht der Konsequenz fähig war, es zum Lebensgesetz zu erheben; er ist der sehnsüchtige Gottsucher unter Genossen, die ihren Menschenstolz an die Stelle der höchsten Idee gesetzt hatten, er ist ein Frommer unter Ungläubigen und Indifferenten und ein ganz Unbedingter unter Bedingten. Man kann das innerste Wesen dieses Rastlosen, der sich nur im Äußersten wohl fühlte, umschreiben, indem man ihn eine gotische Natur nennt. Das kolossalisch Gotische seines Willens ist es, was im Milieu



104. CORREGGIO DANAE
GALERIE BORGHESE



der harmonieseligen, auf schönen Schein allerorts bedachten Renaissance so neu, so elementarisch übertrieben wirkt. Was in der Kunst Michelangelos als barock getadelt wird und worin doch so viel von seiner besten Kraft steckt: das eben ist das Gotische seines Wesens. Diese Natur von immenser Extensität und Intensität war ganz und gar auf Ausdruck gestellt. Nie wollte seine Kunst gefallen, immer nur herrschen; nie wollte sie die Menschen unterhalten und erfreuen, sondern stets strebte sie, wie mit wilder Wut, die Menschen zu verändern, sie umzuformen, sie emporzureißen und durch alle Fegefeuer des Lebens einem höheren Zustand entgegenzutreiben. Niemals ist mehr Inbrunst in einem Künstler gewesen, nie mehr gestaltenreiche Einsamkeit und mehr geniale Dämonie.

Diesem Urmenschentum war nun ein unhemmbarer Wille zur Wirkung verbunden. Ein Wille zur dramatisch erhöhten Gestaltung, ein Instinkt für die sinnliche Einkleidung des visionär Erschauten und eine formale Erfindungskraft von ungeheurer Fruchtbarkeit. Dem menschlichen Genie, dem Prophetentum, stand ein Talent zur Seite, das Schwierigkeiten und Unmöglichkeiten nicht kannte. Und dieses Talent nun, dieser Wille zur Wirkung trafen auf eine Zeit, die ganz ein Gebilde des Talents war und die der Wille zur Wirkung überall regierte, die mit Begierde sich der Kraft Michelangelos bemächtigte und vom ersten Augenblick an bemüht war, den universal Begabten in ihrem Sinne zu nutzen. So ergab sich von vornherein der Widerstreit: die Zeit wollte aus Michelangelo einen fruchtbaren Dekorateur, einen Repräsentationskünstler ersten Grades, einen Verherrlicher der Ruhmsucht und einen gewaltigen Virtuosen machen; sein eingeborenes Menschentum aber wollte im Gegenteil den schönen Schein dieser ganzen Zeit überwinden, wollte alles beseelen und vertiefen und aus der sekundären, aus der abgeleiteten Kunst der Epoche eine neue große und primäre Kunst hervorwachsen machen. Was in Michelangelo Wille zu einer gewitterhaft drohenden und mystischen Dramatik war, das lockte die Zeit

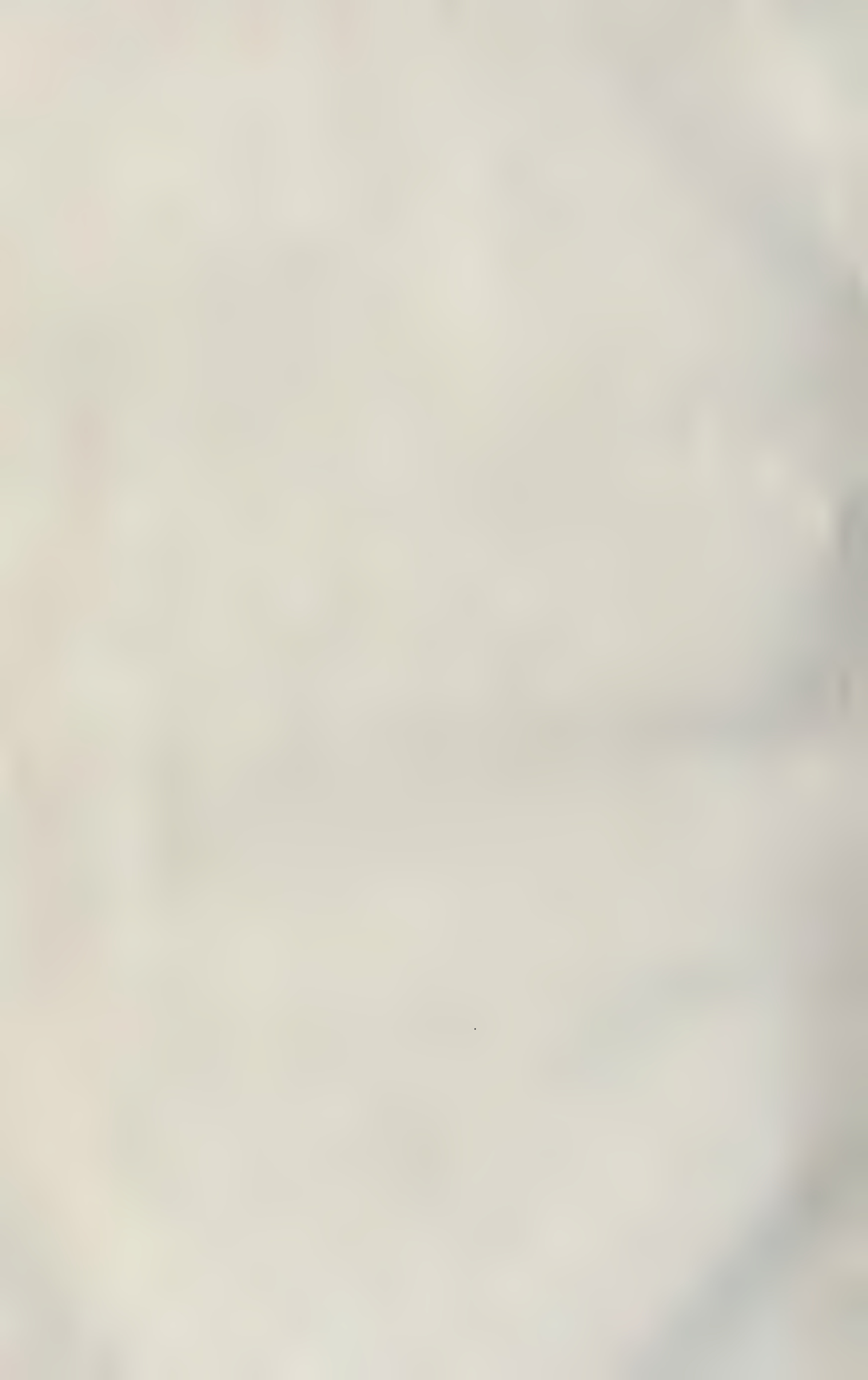
fort und fort zu einer blendend reichen Theatralik hinüber; was in dem Künstler an visionärer Kraft lebte, das war der Epoche willkommen als ein Unerhörtes; was ein Ringen mit sich und den höchsten Dingen war, das war der Zeit nur als Originalität wertvoll. Alle Absichten waren stetig in Gefahr, ins Gegenteil verkehrt zu werden: die Selbstzerfleischung des zum Höchsten Strebenden erschien im Renaissancemilieu wie Lust am Affekt und am Effekt, die gotisch barocke Lust am Ausdruck erschien wie dekorative Üppigkeit. Die Leidenschaft wurde unvermerkt Gebärde, das riesige Können wurde zur Bravour, und das aus dem Leiden geborene Pathos näherte sich bedenklich oft dem Schwülstigen.

Nun ist es natürlich nicht so, daß man sagen dürfte, Michelangelos Werk sei das Produkt aus dem Aufeinanderstoßen einer ursprünglichen und göttlichen Innenkraft und einer bedenklich weltlichen Außenkraft. Das, was ich eben den Geist der Zeit und des Milieus nannte, ist ja nichts konkret zu Fassendes. Es zeigt sich vielmehr auch in diesem Fall, daß, was man so Zeitgeist nennt, nur in höchst persönlichen Eigenschaften des Künstlers zutage treten kann. Um also das eben Gesagte weniger abstrakt auszudrücken, muß es wohl heißen: es lagen in diesem großen Menschen die edlen und die weniger edlen Eigenschaften und Kräfte hart nebeneinander und stetig im Kampf mit sich selbst. Dieser schweigsamste und innerlichste aller Renaissancekünstler war auch der lauteste. In seiner Gestalt hebt sich das ganze Menschengeschlecht mächtig der ewigen Wahrheit entgegen, aber es berührt in ihm auch die allgemeine Lüge. Während seine Kunst das göttliche Mysterium sucht, will sie auch auf goldenem Triumphwagen daherkommen; während sie mit jeder Fiber strebt, den Renaissancegeist zu überwinden, ist sie anderseits doch auch eine Quintessenz alles Renaissancehaften. Während sie ein Anfang sein wollte, wurde sie ein Ende, während sie die Menschheit befreien sollte, war sie nach dem eigenen Ausspruch des Künstlers berufen, „viele Narren zu züchten". –

Als Bildhauer hat Michelangelo mir, der ich neben den Ab-



105. MICHELANGELO. EIN TEIL DER DECKE IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE



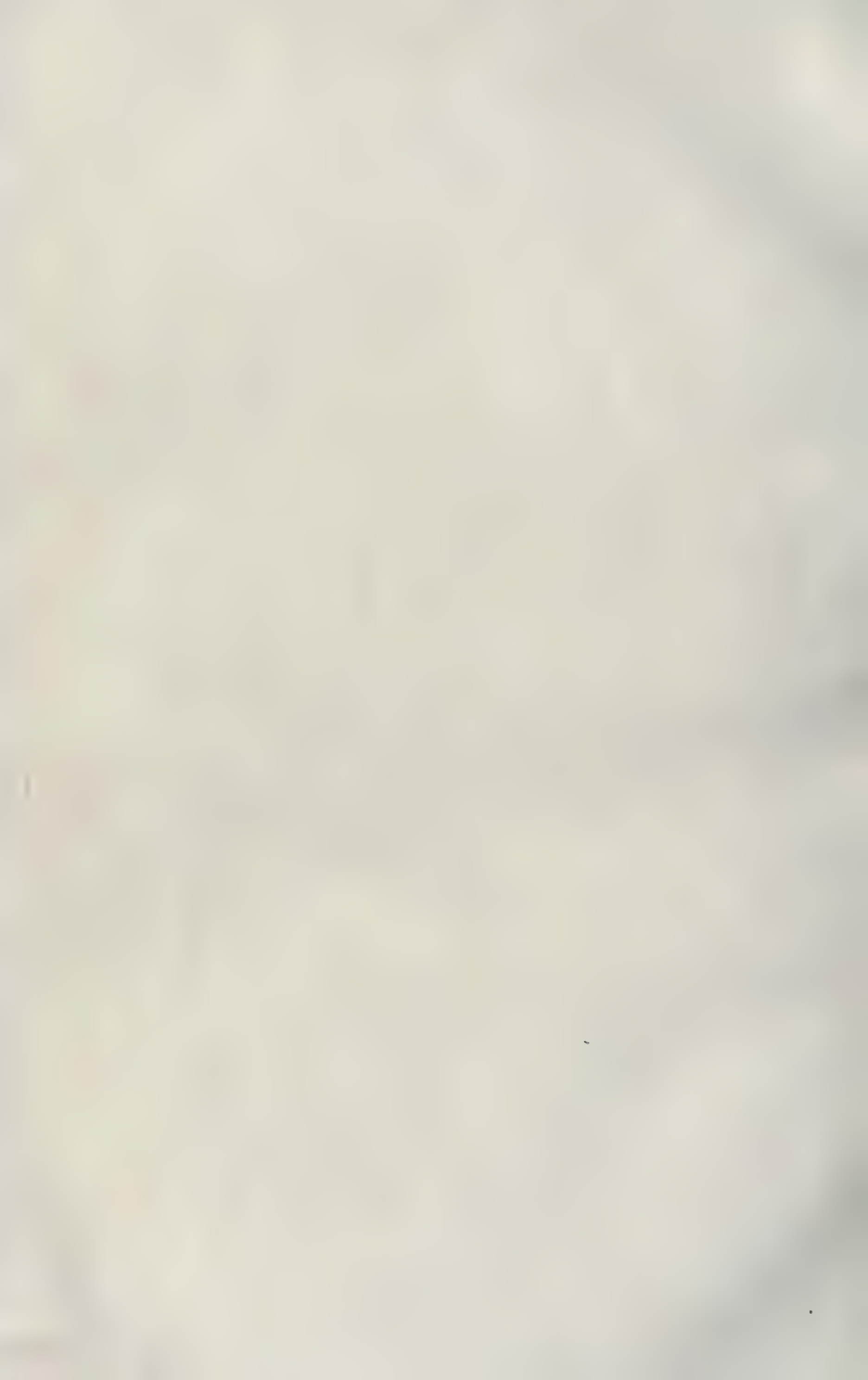
güssen seiner Arbeiten groß geworden bin, auch in Rom nicht viel Neues gesagt. Ich habe ihn vor jedem seiner Werke bewundert, aber ich bin von den Skulpturen nie restlos unterjocht worden. Wenn ich zufällig vorher etwas bedeutendes Antikes gesehen habe, so will selbst der Moses nicht mehr rein wirken. Ich komme nicht über das Absichtliche hinweg, das aus den Skulpturen spricht, ich kann den Künstler nicht vor seinem Werk vergessen. Es ist stets ein gewisses modernes Sichhervordrängen zu spüren, ein Ichwesen, das der höchsten Kunst widerspricht; und auch eine heimliche Weichheit ist darin. Der Eindruck ist so, daß man das Alterswerk, die unvollendete Pietà des Palazzo Rondanini, die der Schöpfungswahl des Betrachters Spielraum läßt, die gegenüber der fleischlichen Renaissancefülle des Moses in S. Pietro in Vincoli und des Christus in S. Maria sopra Minerva ganz abstrakt gotisch wirkt, und deren Anlage hinüberweist zu der ausdrucksvollen Grablegungsgruppe, ebenfalls ein Alterswerk, im Dom zu Florenz, daß man diese Arbeit in einer gewissen Weise den Werken des reifen Mannesalters vorzieht. Aufs höchste merkwürdig bleibt natürlich bei alledem die edle Sensation, die man vor dem Moses erlebt. Es ist neben allem drapiert Wirkungshaften in dieser Figur eine geradezu erschreckende Wildheit. Ein Mensch wie ein wütender Auerochse sitzt da, dessen bloßer Anblick erzittern macht; in dessen Gestalt aber auch ein gewisser fleischerner Naturalismus und eine ganz unantikische, ganz renaissanceliche Indiskretion ist; es wirkt dieses stürmische, technisch allzu wohlgeglättete Bildwerk entschieden wie eine Art von monumentalisiertem Selbstbildnis. Es ist darin die Charaktermischung Michelangelos in Marmor übersetzt worden. Phidias und Bernini sind gewissermaßen zu gleichen Teilen darin, man denkt an die Elgin Marbles und auch an die Werke übertreibender Barackbravour.

Das große Erlebnis Michelangelos hat man ohne Zweifel erst in der Sixtina. Ich bin mit Zweifeln hingegangen – man wird skeptisch in Italien – aber es hat mich einfach emporgehoben und fort-

getragen. Man betritt die schmale hohe Basilika und richtet gleich den Blick zur Decke, ohne bei den an sich doch so schönen und edlen Fresken Peruginos, Pinturicchios, Botticellis, Signorellis, Ghirlandajos und anderer sich aufzuhalten, und gleich beginnt der Raum zu wachsen und zu leben. Man sieht nichts Einzelnes. Trotzdem man die Gruppen, Gestalten und Formen, so verwirrend viele ihrer auch sind, fast auswendig kennt, weil man mit den Propheten, Sibyllen, Heldenjünglingen und biblischen Figuren seit Jahrzehnten ja schon innig vertraut ist, haftet das Auge nicht daran. Es ruht wohl einen Augenblick hier auf den einzelnen Propheten, gleitet zu Adam und Gottvater hinauf und hinüber zu jener Ecke, wo eine unbeschreiblich mächtige Judith mit dem Haupte des Holofernes hinwegeilt. Aber das ist nur wie nebenbei. Gleich taucht man wieder unter, gleich nimmt einen wieder das unbeschreibliche Gewoge gefangen, so daß man in brausenden Harmonien zu versinken meint. Es ist möglich, daß die vielgescholtene Verräucherung durch Weihrauchdämpfe mit der Zeit einen gewissen edlen Gesamtton, einen Edelrost hat schaffen helfen; aber von Anfang an muß diese Einheitlichkeit vorhanden, muß sie gewollt worden sein. Sie ist das Erstaunlichste, was ein Mensch je hervorgebracht hat. Diese malerische Fülle ist einheitlich wie ein Menschenleben, das über Höhen und durch Tiefen geführt wird und doch in jedem Augenblick denselben Sinn hat; sie ist einheitlich wie die Welt, in der chaotisch die Erscheinungen durcheinander wirbeln und die bei aller ewigen Bewegtheit doch ewig ruhig bleibt. Wundervoll ist der zarte elfenbeinerne Gesamtton der Architekturhelligkeiten, der die Teile verbindet und zusammenhält; er ist in der bewegten Fülle das Element des Neutralen, er schafft das Architekturgerippe, um das sich die Menschenleiber schlingen wie Blätter und Blüten. Er bringt in dieses Bilderbuch der Schöpfungsgeschichte das teppichartig Beruhigende. Das Gebälk der Architektur ist wie ein Gerüst der Notwendigkeit, zwischen dem und über das hin das Werden und Vergehen flutet und drängt und von dem es sich



106. MICHELANGELO, DETAIL AUS DEM „JÜNGSTEN GERICHT“
SIXTINISCHE KAPELLE



schließlich doch gehorsam umschränken läßt. Vielleicht hat kein andrer Sterblicher jemals gelebt, der solcher Leistung fähig gewesen wäre. Angesichts der Sixtina wird die Meinung zerstört, Michelangelo sei vor allem ein Bildhauer gewesen. Er war vor allem Maler. Oder besser: ein Freskentemperament, ein Genie des zeichnerischen Entwurfs, der Erfindung im großen. Er hatte als Bildhauer bezeichnenderweise nicht die Geduld, zu beendigen; er war ein bewegter Geist, er brauchte es, von einem zum andern zu gleiten und in der Rastlosigkeit des immer wieder neu sich abwandelnden Gefühls die höhere Ruhe zu finden. Er hat diese riesige Decke beschrieben, wie andere Maler ein Blatt Papier mit Gestalten füllen: aus einer stetig gewordenen Einbildungskraft heraus, mit Hilfe eines ewig flugbereiten Pathos, dessen erhabene Eintönigkeit jede verkleinlichende Differenzierung unterdrückte, hat er auf dieses Gewölbe sein Inneres mittels einer Bilderschrift ohnegleichen geoffenbart. Nur einer, dem die einsame Kunstarbeit oben auf hohem Gerüst so sehr Selbstbeschreibung und Darstellung des eignen Innern war, konnte bei dieser Stoffülle so gleichmäßig bleiben, konnte den ersten Strich so sehr im Sinne des letzten machen, konnte mit Hilfe von Legende und Vision dieses harmonische Gewühl hervorbringen. Es ist vollkommen vergeblich, etwas so einheitlich Entstandenes zergliedern zu wollen. Die Motive und Stoffe, die Formen der Leiber, Gewänder und Architekturen, die Farben, Lichter und Schatten greifen ineinander wie Töne einer reichbewegten, choralartigen Fuge. Durch alle Teile schlingt sich wie ein Orgelton ein gramvoll schwerer Jubel. Der Anblick der Decke ist wie der Anblick des im Sturm sich bewegenden Meeres; es ist dieselbe grandiose Eintönigkeit, es ist in dem Chaos derselbe schwellende und drängende Rhythmus, und unter dieser erhabenen Ornamentalität ahnt man dann auch wieder überall die unbekannten Tiefen der irrenden, jauchzenden, fluchenden und ekstatisch anbetenden Menschenseele. Das Leiden und der Wille der Welt treten an diesen Gewölben zum Reigentanz an; es ist, als sehe man am

Firmament dieser Decke alle Tragik des Lebens, seit den Tagen der ersten Menschen, rhythmischen Schrittes vorüberziehen.

In der Sixtina fühlt man das Leben neu. Es stellt sich nicht ein wohlfeiler Rausch ein; es kommt die große Ruhe, und es senkt sich ein Glaube herab. Ein Glaube, dem die katholisch-heidnische Zeremonie, die unten im Saal getrieben wird, bemitleidenswert klein erscheint. Eine Gewißheit erfüllt die Seele, daß der Mensch trotz alledem göttlichen Ursprungs ist, daß eine Höhe, wie dieses wahrhaft menschliche Genie sie erreicht hat, indem es sich mit den Leiden der Welt auseinandersetzte, auf die Menschheit, aus deren Lenden es hervorgegangen ist, rückstrahlend ein hell verklärendes Licht wirft.

Und die Renaissance? Es ist wahr, dieser Plafond hätte ohne sie nicht geschaffen werden können; dennoch ist sie in diesem Werk endgültig überwunden. Das ist nicht mehr Renaissancemalerei, sondern es ist ein Teil der Kunst, die von Anfang an war und immer sein wird und die über alle Länder und Jahrtausende hinweg gleichmäßig lebendig, modern und aktuell ist. Dieses ist nicht mehr die Frucht eines Stils, sondern das Produkt jener tiefsten gestaltenden Menschlichkeit, vor der alle Stile zufällig erscheinen. Diese Kunst sieht mit gedankenvollem Weitenblick über die ganze bunte Renaissancestadt hinweg, vorbei an Raffael, der wie ein schüchterner Knabe mit seinem Spielzeug abseits stehen bleibt; sie blickt hinüber zum Kolosseum. Denn tausend Jahre sind vor ihr wie ein Tag. –

Dieses groß Antikische, jenseits alles Renaissancescheines und aller Renaissancekostbarkeit ist auch ein wenig – in einigen Formen, in der Gesinnung – in den Bauwerken Michelangelos. In der Anlage des Kapitolplatzes, in der Fassade und dem Gesimse des herrlichen Palazzo Farnese, des schönsten und würdigsten von allen Palästen Roms, und in den Linien der Kuppel des Petersdoms, die Rom wie mit einem einzigen Schwunge beherrscht. In der Sixtina aber vor allem fällt alles ab, was äußerlich und effektlüstern und nur bravourös in Michelangelo war. Er

107. DAS INNERE DES PANTHEONS



bleibt einem im Gefühl dort in seiner höchsten Schöpferkraft, als ein Mensch, ebenbürtig den großen Alten, die vor ihm in Rom geherrscht und als Herrscher eine Welt unterworfen haben. Nur daß bei ihm noch jene Sehnsucht hinzukommt, die Jesus von Nazareth der Welt zum Bewußtsein geweckt hat und die auch uns, mögen wir uns stellen wie immer wir wollen, unerlöst noch in der Seele brennt.

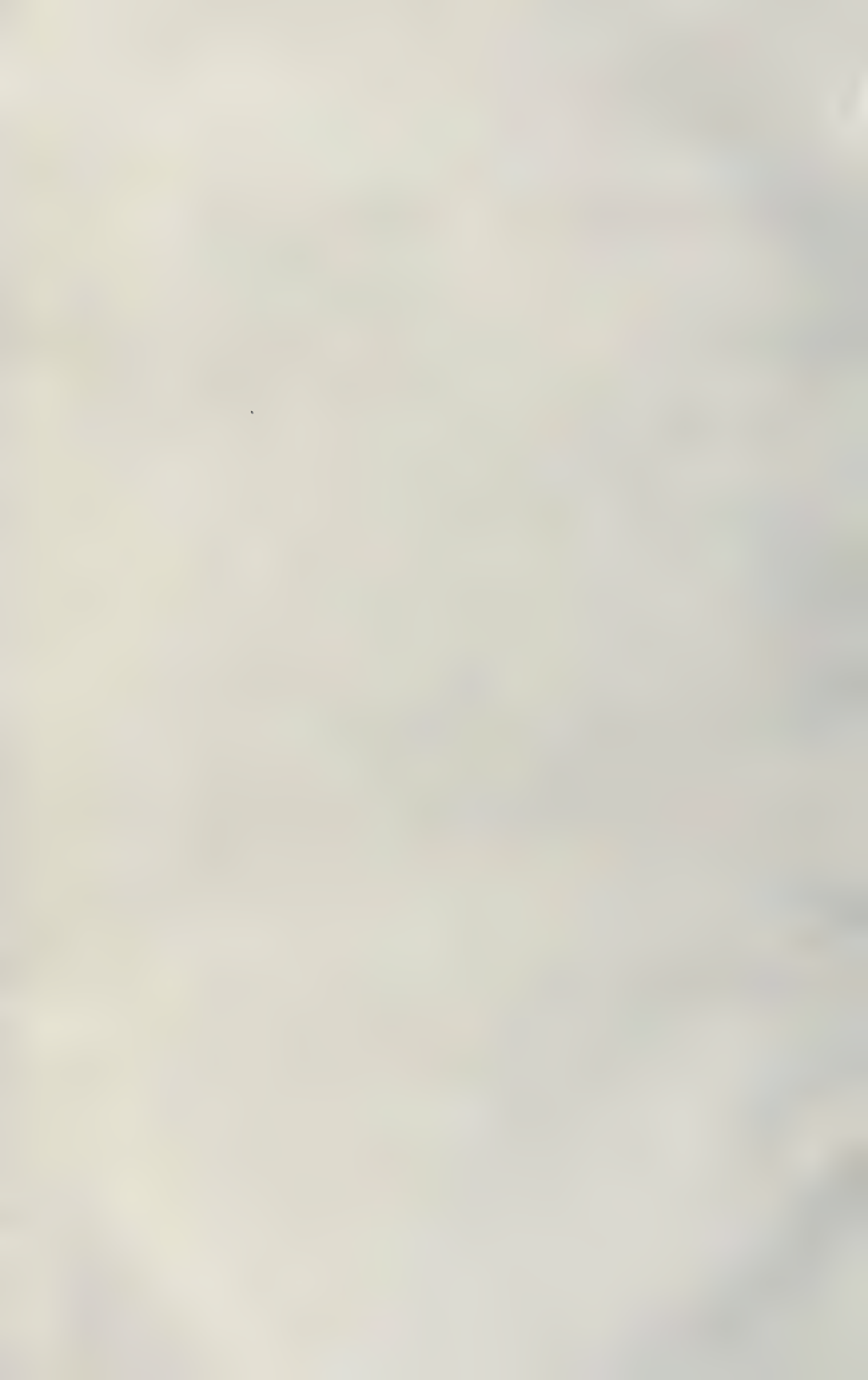
Wir sind wiederholt durch die Trümmergärten der Antike gewandelt und haben auch dort für eine abstrakte Vorstellung eine sinnliche Anschauung eingetauscht. Wie mit einem Schlage ist die Renaissancewelt nun weit zurückgewichen; denn der ruhige Ernst und die sachliche Vernunft der alten Baureste und alten Skulpturen lassen den Geist der Renaissance fast süßlich erscheinen. Ich denke zurück an jene erste Begegnung mit der Antike in Verona und fühle meine Ahnungen dort auf den Stufen der Arena bestätigt. Wir sind im Pantheon gewesen, in diesem Rundtempel mit der erhabenen Stirnseite, dessen gedrungener Wucht gegenüber alle Renaissancearchitektur provisorisch und kulissenhaft erscheint, in dessen Vorhalle man endlich einmal die Säule als ein natürlich gewachsenes Bauglied, als ein lebendes Wesen sozusagen empfindet, unter dessen unsagbar herrlicher Kassettenwölbung wieder jenes hinreißende Schwingen und Wachsen des Raumes zu spüren ist, das in der Sixtina in anderer Weise und durch andere Mittel erreicht worden ist, während über das offene Rund in dem majestätisch gespannten Gewölbe weiße Wolken durchs Himmelsblau dahinziehen und ein breiter Strom von Licht, in dem leuchtende Punkte tanzen und flimmern, durch diese kühne Kuppelöffnung hereinbricht. Der Katholizismus hat sich dieses Allerheiligsten der Alten zwar bemächtigt und seine Zeremonienkunst in die den Götterbildern bestimmten Nischen gebracht; aber es war die harmonische Nachdrücklichkeit der ursprünglichen Anlage gar nicht zu vernichten; die lapidare Vernunft darin schlägt alles Unorganische zu Boden. Wie durch das

offene Rund der Wölbung, durch das einst der Opferrauch abzog, der Regen auf die Fliesen des Fußbodens niederprasselt, wie die Sonne dann wieder ihre Strahlengarben ungehemmt in den Raum wirft, so ist dieses Gebäude in seiner Anlage ganz das Werk einer Kunst, die den Urgesetzen der Natur noch nahezustehen scheint. Es ist in dem Bauwerk jene höchste Mischung von realer Zweckmäßigkeit und idealer Mystik, die über alle Zeiten hinweg organisch erscheint. Der unter der Kuppel Stehende hat in diesem relativ kleinen Raum mehr das Gefühl auch von physischer Größe als in der Peterskirche.

Wir haben sodann von der Kapitolhöhe aufs Forum Romanum hinabgesehen, das man sich nicht so eingeklemmt zwischen Hügeln vorgestellt hatte und dessen Gestalt so von oben ein wenig an die engen Platzanlagen der oberitalienischen Renaissancestädte denken läßt; und es ging der Blick hinüber zum Palatin und zum Kolosseum. Wir sind durch die Trümmerstätten langsam dahingegangen, durch alte Triumphbogen, vorüber an einsam emporragenden Säulengruppen, die noch ein Stück marmornes, wohlgegliedertes Gebälk auf ihren Kapitälhäuptern tragen, und vorbei an den drei riesigen schattendunkeln, edel gespannten Bogen der Konstantinbasilika. Immer zwischen Scherben, Bruchstücken und Steinsplittern dahin, durch die museumshaft aufgeräumte Ruinenstätte; rechts die riesigen rostroten Unterwölbungen des Palatin, links die herandrängende moderne Proletarierstadt, mitten hinein in die alten Ruinen gesetzt eine altchristliche, barock ausgebaute Kirche und im Rücken die steile, verwitterte Kapitolshöhe. Überall an Mauer und Stein ein unendlich üppiges und farbenreiches Gewucher von Pflanzen und schönen, seltenen Blumen, ein unerschöpflich fröhliches Wachsen und Blühen auf all dem uralten Gemäuer, durch das Eidechsen dahinschlüpfen und über das Schmetterlinge dahinschweben. Sodann aufwärts über die Höhen des Palatin, bald hinaufstaunend zu den eingestürzten Gewölben, bald hinabschauend auf halb verschüttete Palasthöfe und auf ein in edelstem Oblong sich dahinschwingendes Stadion, aus Tor-



108. DIE BASILIKA DES KONSTANTIN





109. DAS INNERE DES KOLOSSEUMS





110. DIE THERMEN DES CARACALLA





111. DIE THERMEN DES CARACALLA



bogen, Gängen und alten Gemächern hinaustretend in einen Hügelgarten, unter schattigen Bäumen auf einen Platz, steil über dem Forum, ausruhend und hinüberblickend zur Campagna-Landschaft, die sich am Horizont in Dunst und Nebel löst. Endlich hinunter zum Kolosseum. Eine unvergeßliche Stunde! Es steigt die Masse empor wie ein Kunst gewordenes Gebirge. Man hat sogar, vor allem im Innern, den Eindruck einer Mächtigkeit, die über manche Größenwirkung im Gebirge hinausgeht. Denn durch den Schutt und Verfall schimmern überall die schönen und richtigen Verhältnisse hindurch, man ahnt hinter der Unform die streng geordnete Form und unter der Willkür des Verfalls einen mächtig ausschreitenden Rhythmus. Der Eindruck des Gebirgsartigen wird um so mehr verstärkt, als Zertrümmerung, Rutsch, Absturz und Zerbröckelung in ganz ähnlichen Formen in den riesigen Ziegelmassen vor sich gehen wie in den Bergen. Die Geschichtserinnerungen treten hinter diesen unmittelbaren Eindrücken durchaus zurück. Das Auge hat so viel zu tun, der Eindruck des Gegenwärtigen ist so stark, daß gar nicht Anlaß bleibt, den Ursachen nachzudenken. Wie das schönste elliptische Rund sich mächtig dahinschwingt, wie von ihm schräg die Gewölbe von Pfeiler zu Pfeiler emporklettern, wie die Galerien sich emportreppen, hoch und höher bis zu den oberen Bogenöffnungen, durch die man schwindelnd tief auf das staubige, rostige, selbst im werktäglichen Sonnenglanz noch düstere Rom hinabsieht, hinauf in Himmel und Wolken und hinüber in die blaue Campagna-Landschaft, wie die dunkeln Gänge sich im Kreise dahinziehen, die Konstruktionen kühn Brücke über Brücke bauen und die Wölbungen der Gebirgslasten zu spotten scheinen, wie ein physisch fühlbarer Rhythmus von Schatten und Lichtern rings im Kreise dröhnt und die Mauern der Keller wie Klippen aus der Tiefe der Erde emporzusteigen scheinen: das alles ist von einer Dämonie, daß sich einem etwas aufs Herz legt. Und wenn man an diesen ungeheuren Massen dann überall die zartblättrigen Pflänzlein emporstreben und das Kleingetier darin wimmeln sieht, wenn

man es begreift, daß das winzigste dieser Eintagsgeschöpfe, daß die anspruchsloseste dieser Sommerblumen ebenso wunderbar, noch wunderbarer sind als dieses erstaunliche Menschenwerk, dann verstärkt die in diesem Steinhaufen erstarrte Vergangenheit nur noch den großen Lebensschrei der Gegenwart. – Wir saßen oben auf den Stufen und schauten still hinab, als ein seltsames Bild uns fesselte. Wir sahen über die Arena hinweg durch eine hohe Bogenwölbung auf die Straße beim Konstantinbogen hinab und erblickten dort eine dichte Versammlung von Männern. Sie standen aufs engste gedrängt – manche waren sogar in die Bäume geklettert – um einen der uralten Baureste herum, die wie Felsenknochen aus der Erde und der Grasnarbe hervorragen. Auf diesem Gestein stand inmitten einiger Fahnen von aufreizender Buntheit ein Redner, der mit heftigen Armbewegungen zu den Tausenden sprach. Es war eine sozialdemokratische Versammlung von eben streikenden Arbeitern. Das erklärte es auch, warum in den Gängen unten so viel Polizeisoldaten umherstanden. Es war ein wunderbarer Anblick, wie der ganze Vorgang, die schwarze Menge in dem maienhellen Grün der Vegetation, von der uralten schönen Bogenöffnung des Gemäuers wie von einem Rahmen umspannt und zum Bilde gemacht wurde. Die Stimme des Redners drang in abgebrochenen Lauten zu uns herauf, und bei einigen Kraftstellen antwortete ein jäher Beifallsschrei der vielen. Es war aufs Haar dasselbe Geschrei, das einst von den oberen Galerien erscholl, wenn sich im schönen Rund der Arena Menschen und Tiere zerfleischten, und wenn die Zuschauer in Rufe des Beifalls oder Zornes ausbrachen. Zwei Welten, wie zu sinnfälliger Allegorie nebeneinandergestellt: hier die grabesernste Schweigsamkeit der Kolosseumsruinen und dort der zuckende Wille zum Leben – und doch eigentlich dasselbe, der Sinn jenes Lebens, für das Vergangenheit und Gegenwart nur Formen sind. Ich konnte, wie ich es auch versuchte, an die Cäsaren, an das römische Togavolk und an die Spiele nicht denken, es wollte die Rekonstruktion immer nur halb gelingen; denn das Auge dachte



unmittelbar in Eindrücken; dem Gefühl offenbarten sich intuitiv die Antithesen des Lebens.

Wir sind noch öfter im Kolosseum gewesen. Auch um Mitternacht im Mondschein, wo es dann in einer andern Weise ganz gespenstisch gewaltig war; wo jeder Schatten zur Kluft, jedes Licht zu einem Bergrücken wurde. Eine Eule flog schwer über den Krater der Arena dahin und schrie wie ein menschlich klagendes Gespenst.

Und ebenso stark, wenn nicht stärker, war das Erlebnis dann in den Thermen des Caracalla, in diesem von keiner Phantasie vorstellbaren planvollen Gewirr von eingestürzten Hallen, mehrere Meter dicken Wänden, schönen Gewölben, kassettierten Decken, zerbrochenen Streben und grünbewachsenen Mauern, von herrlichen Mosaikresten und morastig sumpfigen Mauerfinsternissen, worin seltene Pflanzen wachsen, von Höfen, Hallen und Gemächern, in die der Himmel hoch und beruhigend hineinschaut. Man möchte nur immer in Superlativen reden, wenn man nicht fühlte, daß es mit dem Ausdruck der Empfindung oder Beschreibung nicht getan ist. Zur Hälfte ist und bleibt ja der Zustand poetisch, wenn man durch diese gewaltig ragenden Reste geht. Man wird von den Schauern des Erhabenen gepackt und empfindet seine winzig kleine Menschlichkeit gegenüber dem All der Geschichte mit fast wollüstiger Beklemmung. Aber das ist etwas allgemein Menschliches, das nicht an diese Gebäudeformen gebunden ist. Jede bedeutende Ruine löst ähnliche Stimmungen aus. Was ich vor allem wissen möchte, ist, inwiefern diese antiken Kolossalbauten „modern" sind, in welcher Weise sie unmittelbar zu uns als Werke der Baukunst sprechen.

Eins ist gewiß: jeder Versuch einer Rekonstruktion mittels der Phantasie zerstört die Wirkung. Der Lebende hat diese Reste hinzunehmen, wie sie sind, wie sie heute sind, nicht wie wir glauben, daß sie einst gewesen sind. Sobald wir anfangen zu rekonstruieren, beginnen wir auch, uns selbst wissenschaftlich etwas vorzulügen. Ich bezweifle sehr, ob die Bauten, wenn sie voll-

kommen erhalten wären mit ihren Marmorbekleidungen, Inkrustationen, Gesimsen und Säulenhöfen, ob sie dann noch so stark auf uns wirken könnten, wie sie es jetzt tun. Ich glaube es nicht. Ich glaube, sie hätten dann einiges von dem, was uns in der Renaissance so fatal ist. Es würde sich dann zeigen, daß die römische Antike, in der ornamentalen Gliederungskunst, im architektonisch Dekorativen, in vielen Punkten epigonisch von der Griechenkunst abhängig war, daß sie sich zur griechischen Antike wohl gar verhielt, wie die Renaissance zur römischen Antike. Denn auch die alten Römer waren ein Unternehmervolk, auch ihre Geschichte ist etwas wie eine grandiose „Gründerperiode". Es ist wahrscheinlich besser, daß die ganze Marmorepidermis abgefallen ist, und daß nur das Gerüst, das mächtige Gerippe, stehen geblieben ist. Es sind bezeichnenderweise nicht die Triumphbogen und die einzelnen alten Säulen mit den marmornen Gebälkresten, was unmittelbar und stark wirkt, es sind vielmehr die nackten Ziegelsteinmauern, die architektonischen Steinbrüche des Kolosseums, die ungeheuren Wölbungen der Caracallathermen und der Konstantinsbasilika. Es ist mit einem Wort das riesenhaft Profane in dieser Baukunst, was ergreift. Wir stehen vor einer Nutz- und Zweckbaukunst höchster Art. Und von dieser Seite eben ist diese Architektur der modernen Gesinnung dann verwandt. Was einen packt, könnte man den Geist eines idealisierten Amerikanismus nennen. Es ist der ungeheure, vor keiner Konsequenz, vor keiner Kühnheit zurückschreckende Realismus, der zwischen brutaler Kraft und Erhabenheit immer die Mitte hält. Gerade die spätesten Bauten, die Konstantinsbasiliken, die Caracallathermen wirken in diesem Bezug am stärksten. Dieses sind nicht mehr Schöpfungen eines griechischen Epigonentums. Sie sind vielmehr so ungriechisch wie möglich. Ein ganz neues Element tritt hervor. Man denkt nicht an antike Tempel, sondern mehr an gotische Dome. Man sieht eine unerhörte Wölbekunst die Riesenspannungen mit ingenieurhafter Leichtigkeit bewältigen. Es ist, als ob das Etruskische wieder heraufgekommen wäre, aber

ins Weltbedeutende nun erhöht. Die Kolossalität ist in diesem Fall nicht Entartung und äußerliche Vergrößerung des früher maßvoll Gestalteten, sondern ist etwas Neues. Romanische Bauweise kündigt sich an. Nie waren die Römer vielleicht selbständigere Baumeister als in den Jahrhunderten der Cäsaren. Damals kam in dieses Willensvolk die Unruhe, die Rastlosigkeit des schlechten Gewissens, könnte man sagen; und aus dieser zehrenden Unruhe heraus entstanden ihnen architektonische Babelgedanken. Das Christentum, oder der Geist, der es entstehen ließ, arbeitete wie ein Sauerteig in der kompakten Kulturmasse des römischen Volkes. Niemals ist vielleicht tiefer in Rom das Soziale gefühlt worden als damals, wo ein Großstadtvolk der Großstadtunrast und Großstadtkühnheit preisgegeben war. Daher dieser Bauehrgeiz der Reichen und Mächtigen und darum vor allem die Leidenschaft für das Nützliche. Mehr und mehr wurde der Akzent von der Sakralbaukunst auf die Nutzbaukunst verlegt. Paläste, Arenen, Thermen und Aquädukte, Grabmale, Toranlagen und Brücken: in solchen Bauten hat Rom sein Größtes gegeben, aus solchen Bauten blickt seine Größe den Nachgeborenen am unmittelbarsten wenigstens an. Es ist die riesenhafte Sachlichkeit dieser Bauten, was heute so modern anmutet. In unsern Hafenmauern, Geschäftshäusern, Speicher- und Fabrikbauten, in unsern Talsperren und Eisenbahnbrücken kommen wir dieser Architektur, in einem Punkte wenigstens, nahe. Es ist darin ebenso wie in unserer Ingenieurkunst die Kühnheit der Reflexion. Über alle Jahrhunderte hinweg, über viele Stilperioden weg grüßt diese gewaltige Gewölbekunst unsere ebenfalls auf ein Äußerstes zielende Gotik und zugleich die Anfänge einer modernen, international gültigen Nutzbaukunst größten Stils. Nur stellt uns die Antike hier in einer künstlerisch monumental gewordenen Form vor Augen, was bei uns in rohen Anfängen noch jenseits aller Kunst steht. Die römischen Bauten sind unternehmerhaft von militärisch fast organisierten Künstler- und Arbeitermannschaften hergestellt worden; sie sind Denkmale eines im engeren Rahmen schon ganz

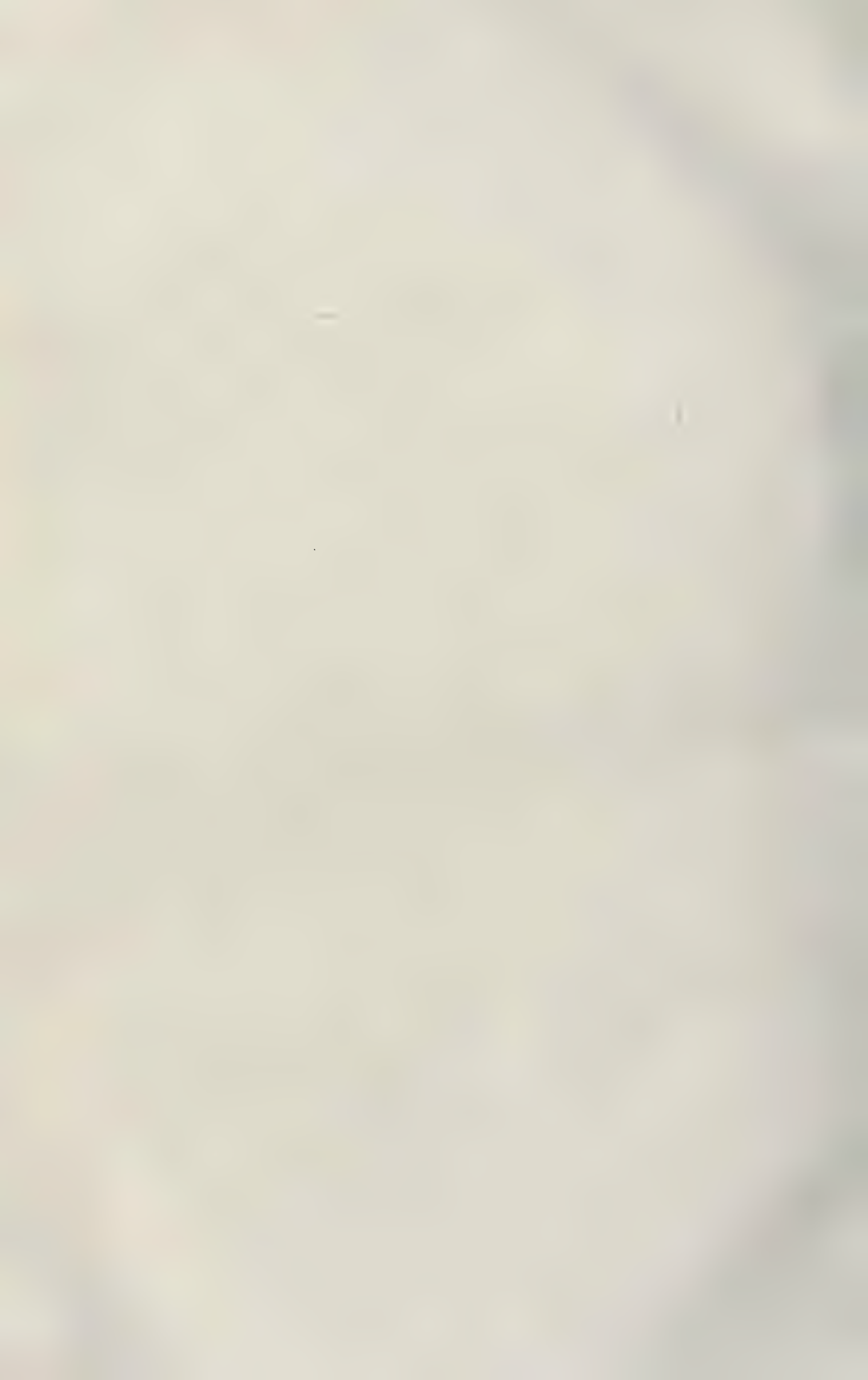
weltwirtschaftlich anmutenden Betriebs. Das macht sie so sachlich und nüchtern gewaltig. Nachdem Rom jahrhundertelang die Zusammenrafferin fremder Werte gewesen war, entwickelte es am Ende einen Großstadtstil, einen Weltstadtstil auf dem Grunde des Eklektizismus, einen Unternehmerstil, als eine Art von Selbstentzündung an sich ziemlich unproduktiver, aber bis zum Ungeheuren aufgespeicherter Kräfte. Es ist die Vernunft einer ganzen Zeit darin, eine Leben gewordene Raummathematik und eine bezwingende Lapidarität. Was es mit der Sachlichkeitsmonumentalität dieser Art auf sich hat, das sieht man am besten vor den Resten der Diokletiansthermen: Michelangelo und einige andere haben in den basilikaartigen Hauptraum dieses antiken Klub- und Badehauses eine Kirche hineingebaut, mit allem Pomp der Renaissance; aber diese ganze „ideale“ Renaissancekunst wirkt gegenüber der schlichten Größe des ursprünglichen Raums wie ein Karneval.

So kommt es, daß der Lebende vor den Ruinen des Kolosseums, der Thermen und Tempel, der Paläste und Aquädukte an sich und seine Zukunft denkt. Er wird zu einer konsequenten Art von Modernität gezwungen, wird dazu angeleitet, das notwendig Zweckvolle und Sachliche großen Sinnes zu denken und im Geiste den Amerikanismus der Zeit auf die Höhe einer neuen Klassik zu heben. Er wird von einem edlen Neid, von einem mächtigen Wetteifer erfüllt und sinnt darüber, ob die Menschheit dieses Jahrhunderts in absehbarer Zeit die Welt noch einmal ebenso atlasgleich auf die Schultern heben wird, wie es das römische Imperium in solchen Bauten getan hat, ob wir, die unmittelbaren Enkel der Gotik, eine Zeit herbeiführen können, die ebenso gewaltige Reste hinterläßt, wenn auch nicht so eng in einer Stadt beisammen, wie das tote Rom sie uns mit steiler Grandiosität vor Augen treten läßt.

Über die antike Skulptur habe ich einen deutlichen Überblick nicht gewonnen. Es fehlte die Zeit, eine deutliche Trennung des Römischen vom Griechischen vorzunehmen, was ohne Neapel und Griechenland vielleicht nicht einmal möglich ist. Um so



112. VENUS. GRIECHISCH
NATIONAL-MUSEUM



weniger, als die Römer ja nicht nur viel Griechisches importiert und gesammelt haben, wie man in Amerika etwa heute europäische Bilder sammelt, sondern auch, weil diese griechischen Originale dann endlos kopiert, restauriert und imitiert worden sind, und weil die originale römische Skulptur zeitweise ganz fabrikmäßig betrieben worden sein muß. Weswegen man denn neben den schönsten Offenbarungen in den zahlreichen Antikenmuseen Roms sehr viel Gleichgültiges findet. Dem, der Zeit und Neigung zu Spezialstudien nicht hat, bleibt nur die Möglichkeit, durch die langen Reihen der gesammelten Antiken dahinzuwandeln und stille zu stehen, wenn ein starker lebendiger Eindruck ihn trifft.

Es führt zu sehr merkwürdigen Erfahrungen, wenn man durch die verwirrend vielen Säle, Gänge und Gartenwege des Thermenmuseums gegangen ist und sich fast erschöpft hat, so am Abend oder auch nach Tagen erst zu kontrollieren, was von allem Gesehenen lebendig im Gedächtnis geblieben ist. Da heben sich denn aus der Masse einer Zeitkunst, die im wesentlichen von einer genial gewordenen Konvention regiert wurde, vor allem einige griechische Werke, wie aus einer andern als der römischen Welt stammend, heraus. Etwas gleich Großes und geheimnisvoll Lebendiges wie den Ludovisischen Junokopf – es ist derselbe, den Goethe so liebte – findet man in Rom nicht wieder. Es ist eine Tiefe und Mystik darin, wie in den besten Alters-Selbstbildnissen Rembrandts, und eine Formengröße von wahrhaft majestätischer Übermenschlichkeit. Ebenso scheint die schlafende Medusa, scheinen die archaischen Figuren vom Thron der Venus, scheint der Venus-Torso mit dem herrlichen Gewand aus einem andern Kunstbereich zu stammen. Wo sich griechische Vollkommenheit vor das Auge stellt, da erklingt scheinbar ein neuer Ton, demgegenüber das Römische immer realistisch herb wirkt.

Profan, wenn man will, aber nicht charakterlos. Es ist in dieser Realistik vielmehr, wenn man von der Masse des Handwerksmäßigen absieht, stets etwas Etruskisches noch enthalten, eine unmittelbare Ausdruckskraft, die sehr gut zu der großen Profan-

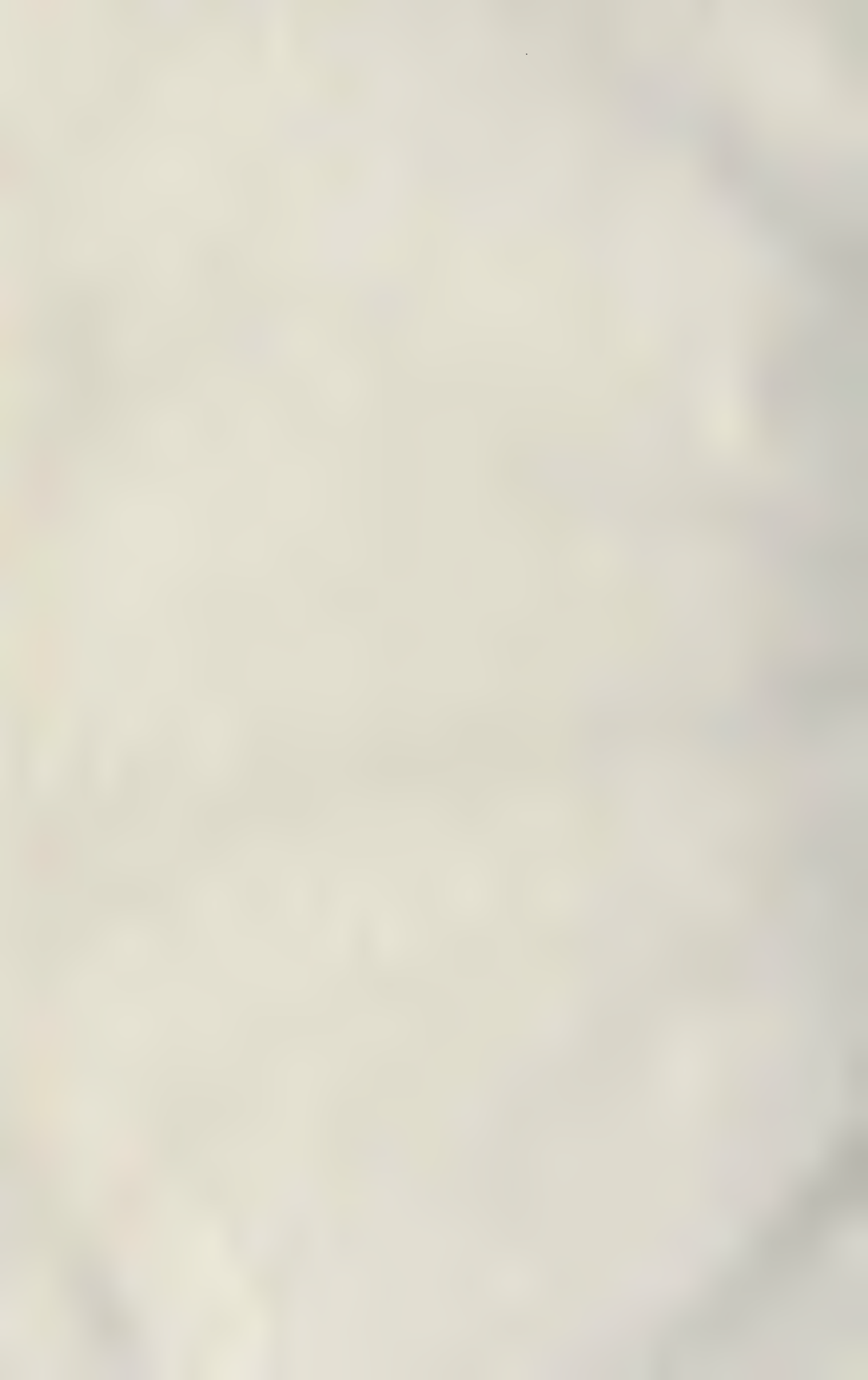
gesinnung der Bauten paßt. Man findet den Zusammenhang vor allem im Vatikanischen Museum, wenn man zuerst die unendlich ausdrucksvoll liegenden Grabfiguren der Etrusker ansieht, einen Elefantenkampf oder einige der schönen Terrakottaköpfe, und hernach hinübergeht zu der Sammlung von antiken Tierdarstellungen. Es frappiert hier wie dort die Naturwahrheit innerhalb der eisenstreng gezogenen Stillinien; es fällt auf, daß hier wie dort in die Herbigkeit der Form ein fast japanisch geistreiches Raffinement gedrungen ist und sie differenziert hat, und daß das Wesentliche eines Eindrucks und das innere Erlebnis dieses Eindrucks mit seltener Eindruckskraft festgehalten worden sind. Man braucht ja nur an die ihrer Entstehungszeit nach freilich noch nicht genau bestimmte römische Wölfin zu denken und an den ganz ungriechischen, wild schmerzlichen Ausdruck dieser monumentalen, symbolischen Tiergestalt.

Einen starken Eindruck machen die römischen Büsten. Nicht nur der lebendigen Porträtistenkunst wegen, die sich darin ausspricht und die von einer andern Seite wieder die geniale Nüchternheit der Römer bestätigt, nicht nur weil die Art, wie der Charakter der Dargestellten ohne Schmeichelei und Effektberechnung, sozusagen mit illusionsloser Einbildungskraft zur Anschauung gebracht wird, künstlerisch von großem Interesse ist, sondern auch, weil man aus der großen Anzahl dieser Büsten den römischen Menschen ein wenig kennen lernt.

Der römische Mann paßt ganz zu seiner Baukunst und zu seiner Geschichte. Wenn man den Typus aus der Fülle des Individuellen herausschält, so ergeben sich etwa folgende Züge: ein starkes, knochiges Profil mit einer eigensinnig wilden und abenteurerhaften Nasenbiegung. Die Stirn weist heftige Buckeln auf, wölbt sich vor und ist niedrig; es ist eine stiermäßig feste Stirn, hinter der immer nur wenig Pläne, aber die auch mit großer Nachdrücklichkeit gedacht werden. Die Nase ist lang und dominiert im Gesicht. Darunter sitzt ein schmaler, fest geschlossener Mund, der Mund eines schweigsam handelnden, unempfindlichen, harten, aber



113. DER FAUSTKÄMPFER. DETAIL
NATIONAL-MUSEUM



sensitiven Menschen. Der Schädel ist in keiner Weise deformiert, sondern wie von einem großen Künstler nach einem Normaltypus gemeißelt, er ist durchaus herrscherhaft aristokratisch. Die meisten Gesichter sind von einer charaktervollen, selbst edlen Häßlichkeit. Die Physiognomien sind oft verwüstet von schlimmen Leidenschaften, aber es spricht aus ihnen stets eine fast erschreckende Willenskraft. Diese Energie hat etwas Schmerzliches. Auch erscheint der Ausdruck ziemlich illusionslos. Es nähert sich der Typus ein wenig dem des modernen, starkknochigen Amerikaners. Aber er hat mehr Geschlossenheit, mehr Stil, mehr Männlichkeit, ja, fast kann man sagen: mehr Animalität. Diese Menschen hatten allesamt etwas vom Wolf, der der Legende nach ihre Stammväter gesäugt hat. Ein heftig zusammenraffendes Unternehmergeschlecht steht hinter der römischen Bildniskunst. Ein Geschlecht, das dem der Renaissance in manchen Punkten verwandt gewesen sein muß, in dem aber noch Muskel war, was bei den Männern der Renaissance dann Nerv wurde. Eine auffallende Familienähnlichkeit geht durch die ganze Porträtreihe; die Summe der Bildnisse gibt das Bildnis einer ganzen Rasse. Einer Rasse, die kalt war bis zur Erhabenheit. Die Kunst und die Geschichte Roms werden einem lebendiger erst angesichts dieser Köpfe. Man sieht dahinter Bürger einer Republik, die im Grunde stets monarchisch, und eines Kaisertums, das stets republikanisch war. Weltbeherrschende Ichmenschen, könnte man sagen, die nie aus sich heraus, sondern alles in sich hinein dachten, hinter denen ein unsichtbares Gefolge von Untertanen, Bundesgenossen und Vasallen einherging, die aber niemals ein Reich, eine Nation im höheren Sinne schaffen konnten, die vielmehr eine Stadt schufen, welche Staat, Nation und Reich, alles in sich selbst war.

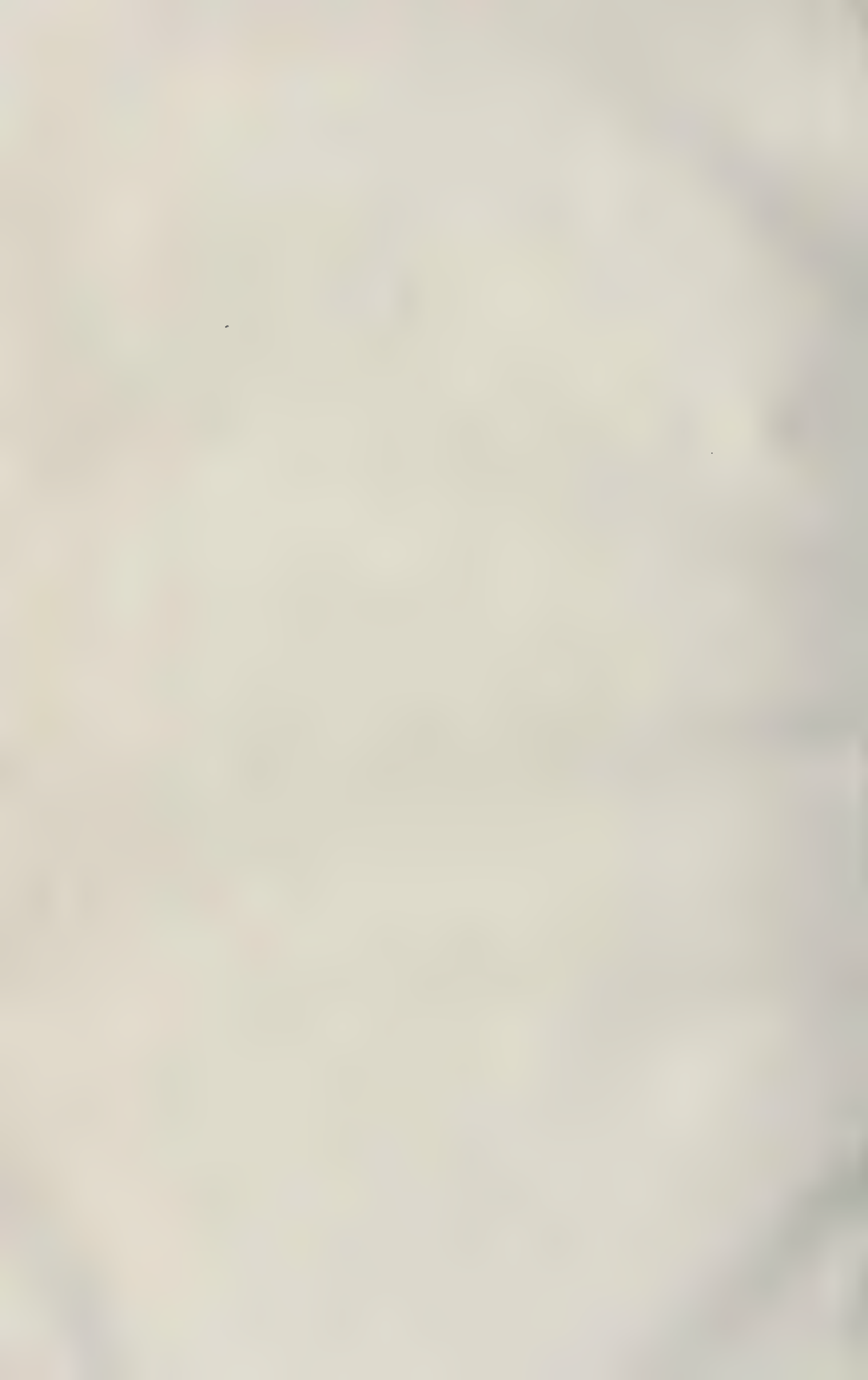
Ein Ideal kann der antike Römer nur dann sein, wenn wir ihn etwa so sehen, wie wir seine Kolossalbauten ansehen; wenn wir sozusagen nur auf das Gerüst eines Wesens blicken, auf die innerste Kraft der starken Seele. Wenn wir auf den Willen blicken, der eine Welt aus sich heraus zu schaffen vermochte. Dieses ist der

Eindruck, der am mächtigsten bleibt: der Anblick des gigantischen Willens, der Rom heißt, der nicht ein Wille zu Gott freilich, sondern ein Wille zur Welt ist und der aus allen Trümmern und Abbildern heute noch lebendig hervorblickt. Dieser Wille kann jederzeit wieder die Welt erobern, wie er sie damals erobert hat und wie er es auch in den Enkeln dieses Geschlechts, in den Renaissancemenschen, zum zweitenmal, wenn auch in anderer Art, wieder getan hat. In Rom kann der Lebende lernen, was nötig ist, wenn aus wölfischer Lebensgier das Heroische hervorgehen soll.

Zum Genuß der frühchristlichen Baukunst in Rom kann man die Geschichte nicht ganz entbehren. Denn es handelt sich nicht um reine und absolute Bildungen der Architektur, sondern um Zwischenglieder, die nicht unbedingt sind, sondern von vielen Seiten bedingt. Die frühchristliche Kunst könnte einen Historiker reizen, die Zeitspanne zwischen Antike und Renaissance, das Heraufkommen des Mittelalters in Rom zeitpsychologisch zu untersuchen. Denn mannigfaltiges historisches Leben wird gerade im Stilwechsel deutlich. Der naive Betrachter merkt es bald, daß die Bauten im allgemeinen mehr der Einsicht merkwürdig als der sinnlichen Anschauung eindrucksvoll sind. Vor den kleineren Kirchen dieser Art, vor S. Maria in Cosmedin zum Beispiel, vor S. Clemente, S. Sabina auf dem Aventin oder vor S. Lorenzo fuori le mura empfindet man in erster Linie das puritanisch Geistreiche der Architektur, das nüchtern Graziöse darin. Diese und ähnliche Kirchen, die alle etwas Ländliches haben und an italienische Villen erinnern, sind den Berliner Kirchenerbauern in den ersten zwei Dritteln des neunzehnten Jahrhunderts Vorbilder gewesen, sind eifrig nachgeahmt und variiert worden von den geistvollen Epigonen der Schinkelschule. Es sind so die besten modernen Ziegelkirchen Berlins geschaffen worden, doch ohne daß diese Übertragung des Alten ins Moderne Folgen gehabt hätte. Es ist charakteristisch, daß der nordische Protestantismus sich



114. BILDNISBÜSTE DES TRAJAN
VATIKAN



dieser Bauformen bemächtigt hat. Er hat es getan, weil die Formen zurückhaltend, presbyterianisch kühl, fast nüchtern sind. Man spürt in diesen frühen Christenkirchen Roms noch heute gewissermaßen, daß sie sich immer an der Peripherie der alten Stadt erhoben, dort, wo man die Andersgläubigen allein dulden mochte. Man spürt es gewissermaßen noch, daß sie zuerst gedacht waren für nur zugelassene, für proletarisch hysterische Volkselemente, für christliche Juden aus Trastevere und armes Vorstadtvolk. Der Wille zum Unscheinbaren schimmert überall noch durch. Es ist sozusagen Gemeindearchitektur, Sektenarchitektur. Die Gesinnung ist zwar sachlich, verinnerlichend, aber auch schwächlich; aus Schwächlichkeit und Gründlichkeit ergibt sich dann das Element des Geistreichen und einer fast koketten Nüchternheit. Es sind Kirchen, entstanden aus dem alten Basilikamotiv, in der Weise, daß die ursprünglich offene Basilika mit Mauern umschlossen und daß die Versammlung den Blicken entzogen wurde, weil mit dem Christentum gewissermaßen die Scham in die Welt kam; aber sie sind auch beeinflußt von der Idee des ländlichen Wohnhauses. Ein etwas künstliches Gebilde, aus Vorhalle, Vorhof, Basilika und Chor zusammengesetzt. Eine Umgestaltung des öffentlichen Geschäftsplatzes und des Privathauses zum klösterlichen Versammlungsorte. Sie liegen neben den gewaltigen Resten noch heute da, als bäten sie um Entschuldigung. Ein merkwürdiges Schutz- und Trutzelement, eine festungsartige Nuance fügte später dann das Mittelalter mit dem Kampanile hinzu. Zwischen Antike und Renaissance stehen die kleinen Kirchen in Rom da wie ein höchst merkwürdiges, dünn instrumentiertes Intermezzo. Von einem gestaltenden Stadtgeist ist auch hier wieder nichts zu spüren. Rom gab die alte Grundmauer und oft auch die antiken Säulen, Byzanz gab die Mosaiken und andere Inkrustationen, die burgundisch-karolingische Baukunst fügte den ziegelsteineren Kampanile hinzu, und die Renaissance dekorierte später die alten Interieurs. Die Hälfte der Bauelemente ist wieder von außen gekommen. Die

Märtyrer, über deren Gebeinen die Kirchen stehen, haben sich sozusagen ihren kirchlichen Grabmalsstil aus dem Orient in der Idee mitgebracht und diese Idee dann mit Hilfe der Antike verwirklicht. So kommt es, daß die frühchristliche Architektur in Rom ein höchst merkwürdiger, durchaus nicht wirkungsloser, sondern sogar geistreicher, antithetisch wirkender Kompromiß ist. Aber doch ein Kompromiß. Seine Nationalisierung und Entwickelung zur Renaissance hin kann man in Rom dann nicht einmal verfolgen. Dieser Prozeß ist in der Provinz, in den nördlichen Städten, die groß und mächtig mit Hilfe der mittelalterlichen Kultur wurden, vor sich gegangen, wie ja auch die eigentlich monumentale Entwickelung des romanischen Stils dem Norden vorbehalten blieb. Dieses sind wohl einige der Gründe, warum der feingegliederte Basilikabau mit der zierlichen Säulenvorhalle und dem abseits auf einem wohlangelegten Platz stehenden Kampanile von S. Lorenzo fuori le mura von einer so merkwürdigen Stimmung der Isoliertheit umgeben erscheint; darum liegt einem der Geist, der in S. Maria in Cosmedin herrscht, fast ferner als der Geist der Caracallathermen. Die rotrostige Anmut des Baues im Äußern und die Feinheit der Anlage im Innern tut ästhetisch wohl, und man merkt sich mit starkem Anteil die Anordnung der in wohltätig kleinen Verhältnissen gehaltenen Pulte, Kanzeln und Schranken, die strenge Zierlichkeit der herrlichen Inkrustationen auf Fußboden und Bischofsstuhl und die edlen antiken Kapitäle der Säulen – es bleibt das Interesse aber immer halb historisch. Zu einem Erlebnis wie im Markusdom oder wie in Ravenna kommt man nirgends. Die Tatsache, daß in S. Maria in Cosmedin als Altar eine antike Wanne benutzt wird, kommt einem ganz symbolisch vor.

Ein starkes künstlerisches Erlebnis hat man eigentlich nur im Innern von S. Paolo fuori le mura. Das ist eine gewaltige Kirche, die von einer andern Art von frühchristlichen Anlagen Zeugnis gibt. In dieser Basilika ist noch der ins Große gehende antikische Geist. Nicht weil eine Reihe herrlicher antiker Säulen die beiden

115 INNERES VON S. PAOLO



riesigen Basilikaräume tragen, sondern weil der Raumgedanke etwas von dem kolossalisch Sachlichen des Alten hat. Das ist wohl aus zwei Punkten zu erklären. Einmal ist diese den frühen Christen und Wallfahrern wichtige Kirche, die sich über den Gebeinen des heiligen Paulus erhebt, ein Werk der christlich gewordenen römischen Kaiser, nämlich Valentinians II., Theodosius und ihrer Nachfolger, es ist also christlich gewordener Cäsarengeist darin; und zum andern ist diese Kirche einst der alten Basilika S. Peters nachgebildet worden, die sich ihrerseits auf den alten Grundmauern des Neronischen Zirkus erhob, wodurch die antike Grundrißgesinnung direkt in die christliche Basilika hinübergerettet wurde. Die Wirkung des Innern von S. Paolo ist wahrhaft majestätisch, trotzdem die Kirche nach dem Brande von 1823 zu großen Teilen rekonstruiert worden ist, wodurch ihr etwas undefinierbares Neues, fast möchte man sagen, etwas Empirehaftes innewohnt. Was so stark wirkt, ist das glücklich gegriffene Raumverhältnis von Höhe, Breite und Tiefe. Es bleibt ja ein wunderliches Bauwerk, eine Mischung aller Zeiten, modern rekonstruiert; doch erscheint das Kompromiß fast erhaben, es ist zu etwas Neuem und Einheitlichem geworden. Man hat so sehr die Empfindung von einer geistig gewordenen Riesenhaftigkeit, daß man wieder an den Petersdom als an eine scheinbar weniger große Kirche zurückdenkt. Die Leere der Kirche, der laute Widerhall des Schrittes und die merkwürdige Anlage zweier voneinander getrennter, in der Form eines römischen T angelegter Schiffe erhöht den Eindruck der abgeschlossenen Raumgewalt. Es setzt sich die Großartigkeit der Anlage in dem Kreuzgang des angrenzenden Klosters dann fort, wenn auch mit deutlichen byzantinischen Anklängen, so daß alles in allem S. Paolo heute wohl das einzige Bauwerk in Rom ist, in dem man spürt, wie sich die monumentale antike Nutzbaukunst in natürlichem Übergang in die christliche Sakralbaukunst hineinschiebt, und wie die Folgezeiten an der überlieferten Riesentradition dann herumgehämmert haben, unfähig sowohl sie zu vernichten wie auch ihr gleichzukommen.

Eine entfernte Empfindung dieser Art hat man noch in S. Maria Maggiore; und auch die Laterankirche muß einst eine Wirkung ähnlicher Art verbreitet haben. Aber in diese Kirchen haben Renaissance und Barock dann so hineingebaut – in S. Maria Maggiore weniger, im Lateran in unerträglicher Weise –, daß die ursprüngliche Wirkung nicht mehr rein zu genießen ist.

Zwei Typen also sind es, mit denen man sich auseinanderzusetzen hat: dort die kleinen Gemeindekirchen der bürgerlichen Sakralbaukunst früher Christen, und hier die großen Wallfahrtskirchen, die allgemeinen Papstkirchen und Repräsentationstempel der Christenheit, in denen die deutschen Kaiser gekrönt wurden, von denen die europäische Menschheit sprach, und in denen ein Element des altrömischen Cäsarismus lebendig geblieben ist.

Sowohl hier wie dort gehen die Wirkungen fast immer durch den Verstand, ehe sie künstlerisch recht genossen werden können. Man genießt wissend. Unmittelbar fortgerissen wird man nur von dem grandios Räumlichen in S. Paolo; dort ist etwas Elementares lebendig geworden, trotz Zutaten späterer Zeiten. Vielleicht wird das Verhältnisleben in dieser Basilika unserer werdenden modernen Baukunst noch einmal in ganz konkreter Weise von Nutzen sein.

Sehe ich noch einmal die Renaissance als Ganzes an, so gerate ich unwillkürlich auf das Problem: Talent und Charakter. Es wird deutlich, daß nicht nur Individuen Talent- und Charakterkräfte besonderer Art haben, sondern daß auch ganze Völker in dieser Hinsicht wie Individuen sind.

Die Italiener der Renaissance waren in einer Weise künstlerisch begabt, die vielleicht ohne Vorgang in der Geschichte ist; sie vermochten aber die Talentkräfte, die das Schicksal ihnen verliehen hatte, nicht voll auszunutzen, weil der Charakter nicht die Qualität der Begabung hatte. Die ethische Triebkraft war der ästhetischen Vitalität nicht gewachsen. Jene ethische Triebkraft meine ich, die den Künstler zwingt, sich mit Welt und Leben auseinanderzusetzen,

als sei er der erste Mensch, und der das große Wundern zugrunde liegt. Die Renaissance-Italiener waren wahrscheinlich weitaus begabter als ihre Vorfahren, die alten Römer. In der alten römischen Baukunst aber war zu gewissen Zeiten Ursprüngliches im Sinne der nordisch romanischen und gotischen Architektur, in ihren guten Porträts war der Geist Holbeins und Frans Hals'. Sie wollten die Sache. Die Renaissancemenschen dagegen wollten vor allem immer die Wirkung, nur den Schein der Sache.

Der Renaissancemensch stellt sich freilich als ein legitimer Nachkomme der alten Römer dar; nur ist die fast wilde Lebenskonsequenz im Enkel verschwunden. Man könnte sagen: aus dem Wolf ist ein edler Hund geworden, ein noch immer gefährlich bissiger, geschmeidig schöner Jagdhund, aber doch ein Haustier, das dem Menschenwillen, nicht dem Naturgesetz gehorcht. Es wiederholt sich die Rassendisposition der Antike im Renaissancemenschen, nur schwächer in allem und durch Mischungen differenzierter geworden. Es ist, als sei das Christentum nichts für diese romanischen Menschen gewesen, als widerspräche es ihren Instinkten und zwänge sie fortgesetzt zu Kompromissen, zu Heuchelei und Untreue gegen sich selbst. Der heidnische Römer war in wesentlichen Punkten seiner Kultur unbedingt und darum originell; der christliche Italiener war bedingt durch vielerlei und darum viel weniger selbständig. Er war innerlich unruhig geworden, war darum heftig und übertrieb alles. Sogar die „Harmonie". Er wurde ein Virtuose der Existenz. Es ist das im Grunde ungläubigste Volk Europas gewesen, das das Papsttum hervorgebracht hat. Ein Volk, von dem sein bester Kenner, Macchiavelli, gesagt hat: „Der Italiener ist vorzugsweise irreligiös und böse." Es ist wirklich in der ganzen italienischen Kultur etwas Böses. Es ist in dem heftig prunkenden Idealismus das Gegenteil von Idealität. Die Heldenverehrung dieser Zeit tritt immer etwas sensationell auf; sie ist nicht ein Symbol der Gottesverehrung, es wird im genialen Menschen nicht Gott begrüßt, sondern es richtet sich dieser Heroenkult gewissermaßen gegen Gott. Darum speist sich das

Heroentum der Zeit gewissermaßen selbst auf. In allem wird zuerst immer das Element der Wirkung gesucht und betont. Selbst das Unscheinbare soll noch prunken. Die Renaissance wollte „regieren und zugleich genießen". Darum verbrennt sie in sich selbst, darum bleibt sie im tieferen Sinne unfruchtbar und ist ein Ende schon im Anfang. Im tiefsten Herzen ist der Renaissancemensch ein Fatalist; ein ehrgeiziger, vor Ruhmsucht und Lust zum Wohlleben glühender Fatalist. Nie hat eine Zeit den Kreuzestod Christi weniger begriffen als diese Zeit, die ihn häufiger doch als jede andere malte.

Alles drängt in dieser Epoche auf Befriedigung eines unersättlichen Bildungsdurstes, es herrscht eine wahre Wut, zu wissen; man stellt das Wissen und Können über die Kraft der Empfindung. Jeder will immer alles sein; jeder will sich und sein Talent entwickeln bis zum Äußersten, bis zum Phänomenischen – des Ruhmes wegen, nicht der Sache wegen –, und man läßt zu dem Zwecke alle Quellen der Selbsthilfe springen. Der Erfolg ist der wahre Gott dieser Jahrhunderte. Jeder einzelne hat den Marschallstab im Tornister, Vorurteile und Schranken gibt es kaum. Jeder drängt zweckvoll nach oben, und es fehlt dem Charakter darum zwar nicht das Dämonische, wohl aber das Unendliche. Man kann die Ziele der bedeutenden Menschen in Kunst, Politik und Wissenschaft fast immer genau bezeichnen und mit Händen greifen.

Ebendarum kann man verstehen, daß der Historiker von dieser Zeit kaum loskommt. Denn man sieht die sozialen, politischen, künstlerischen und gesellschaftlichen Kräfte wie in einer Retorte gegeneinander wirken. Das die Welt Bewegende spielt sich auf verhältnismäßig engem Raum ab und ist, wie zum Exempel und Experiment geschaffen, überall zu finden. Die tiefsten Lebensprobleme werden in der Renaissance zu Episoden. Betrachtet man zum Beispiel den Kirchenstaat, so sieht man darin in der Idee ein Höchstes angestrebt, nämlich die Absicht, den Staat in der Kirche vollständig aufgehen zu lassen. Das ist ein an-



116. KLOSTERHOF VON S. PAOLO



tikisch großer Gedanke, dem unter Umständen eine weltbeherrschende Macht innewohnen könnte. Da nun aber von den Italienern der Renaissance diese Idee nicht einmal im kleinen verwirklicht werden konnte, schon weil die Romanen immer mehr vom Staat als von der Kirche aus denken, da bei ihnen von vornherein das weltlich Egoistische überbetont wurde, so mußte die Kirche – die zugleich doch eine Menschheitskirche war – in der Staatsidee verschwinden. Der Papst wurde einerseits zum Oberhirten und zugleich auch zu einem kleinen Cäsaren. Aus diesem Widerspruch ging ein in Permanenz erklärter Kompromiß hervor; aus ihm entstanden sodann Heuchelei und Lüge, und die Folge war die Verderbnis. Die Päpste wurden zu Tyrannen und glichen aufs Haar bald anderen kleinen und großen Renaissancetyrannen. Der Kirchenstaat erscheint, trotz der ungeheuren Idee, die er trug, fast wie eine Zufallsbildung. Wie eine Ausnahmebildung, die mit anderen staatlichen Ausnahmebildungen der Renaissance in eines hingeht. Es ist charakteristisch, daß vom Kirchenstaat aus die Idee einer Einigung Italiens unter päpstlicher Oberhoheit ausging; aber es ist ebenso bezeichnend, daß sie stets Idee blieb. Die Päpste waren zugleich Statthalter Christi und Stadtvögte. Wenn sie als solche die Verbrecher und Demagogen des Kirchenstaates greifen und hinrichten ließen und als Päpste dann darüber weinten, so sind sie ebenso grotesk wie jene italienischen Mörder, die in der Kirche zum voraus inbrünstig beteten und dann, vor dem Altar womöglich, ihre Opfer erdolchten. Herrscher dieser Art mußten heidnischen Leidenschaften – den heroischen wie den tierischen – ausgesetzt sein. Und die Bürger solcher Zeit mußten, da sie stets auf der Hut zu sein hatten, da sie in der Defensive und wie unter dem Schwert lebten, kühn, bewußt, hart, vorsichtig, listig, fatalistisch und augenblicksgierig werden.

Es kommt hinzu, daß in dieser romanischen Welt alles auf Illegitimität gestellt war, und daß dem Staatsleben dadurch ganz und gar die Stetigkeit fehlte. Im alten Rom schon gab es nur

gewählte Konsuln und Tribunen, gewählte Triumvirn und Cäsaren; im Italien der Renaissance gab es dann wieder gewählte Fürsten und Päpste oder Herrscher, die kraft des Schwertes sich zu Herren von Städten und Landschaften gemacht hatten. Die Idee der Erbfolge drang nirgends dauernd durch. Und darum kam es dann auch nie zu sozialer Stetigkeit. Man kann sagen: die Romanen haben Staat und Gesellschaft nicht auf lange Dauer eingerichtet. Alles ist jäher Aufstieg und jäher Absturz. Die Kraft, die für ein Jahrtausend ausgereicht hätte, ist in drei bis vier Jahrhunderten ausgegeben worden. Dadurch kommt in die Geschichte der Renaissance die unübertroffene Lebendigkeit, Spontaneität und Drastik; es kommt das Persönliche, Beispielhafte und romantisch Heroische hinein. Aber auch das Unsoziale, so daß man zwar unendlich viele bedeutende Menschen, nicht aber eigentlich eine Nation werden, reifen und vergehen sieht. Der romanische Mensch ist gesellig, aber unsozial, ist ein geborener Städter, doch ein schlechter Staatsbürger. Darum in der Geschichte die tiefen Einschnitte, die Gipfel und langen toten Zwischenräume. Diese Zustände spiegeln sich natürlich in den Künstlern wider. Auch die Kunst der Renaissance ist, paradox gesprochen, ein Produkt der Illegitimität. Es ist gewissermaßen eine Wahlkunst, sie ist ebenfalls unsozial. Darum dieses enge Bündnis mit dem Talent auf allen Gebieten, darum die Herrschaft der „Persönlichkeit“ und des Namens, darum wird selbst der Staat ein „Kunstwerk“, darum geht durch die Renaissancezeit dieser seltsame Zug von Unternehmertum, auf den die Devise paßt: „Après nous le déluge“.

Es wird ewig das Staunen der Welt erregen, daß solche Bedingungen nicht zu einem Dilettantismus schlimmer Art geführt haben; es werden alle Zeiten mit Ehrfurcht auf die ungeheure Kraft blicken, die das Künstliche so natürlich und groß tun konnte. Darüber hinaus jedoch wird die Menschheit sicher immer mehr einsehen, daß die Renaissance gewissermaßen artistisch gewertet sein will. Man darf sie nicht zu ernst nehmen; es ist nötig, zu

ihr Distanz zu gewinnen und sie als ein wundervolles Intermezzo der Weltgeschichte zu betrachten. Wer sich von ihr abhängig macht, wer sie als Schicksal über sich setzt, verliert sich unfehlbar selbst. Es ist zu viel Talent und zu wenig Wille, zu wenig Herrschaft, zu wenig höhere Geistigkeit in dieser Kunst. Wie schwer es war, die Renaissancekonvention menschlich zu vertiefen, sieht man an dem tragischen Kampf Michelangelos. Es ist bezeichnend, daß diese Zeit uns eine Fülle prachtvoller Novellen, das heißt merkwürdiger Geschichten hinterlassen hat, daß es zur Gestaltung des großen Dramas aber nicht gekommen ist. Jedes Leben fast war in jenen Jahrhunderten ja wie eine Novelle; der Chronist brauchte nur zu berichten, und es ergab sich schon etwas Novellistisches. Das Drama aber, das sich mit den gewaltigen Antithesen des Lebens beschäftigt, konnte unter solchen Umständen nicht entstehen. Es wurden schöne epische Dichtungen geschaffen; aber es stehen die Heldengedichte Ariosts und Tassos der Göttlichen Komödie Dantes dann ebenso rokokohaft zierlich und artistisch gegenüber, wie Correggios Bilder etwa den Fresken Giottos gegenüberstehen. Auch ist es der Erinnerung wert, daß die Renaissance uns statt des Dramas die Mißform der Oper hinterlassen hat, diesen Wechselbalg aus Poesie und Musik, mit dem das Theater seiner hohen Mission zuerst entkleidet wurde, um zum Orte des Vergnügens gestempelt zu werden, und an dessen Veredlung deutsche Künstler sich noch heute immer wieder ver suchen.



Geschichte und Kunst der Italiener erklärt auch der Mensch, der dahinter steht. Ich möchte die Formulierung wagen, daß der Charakter des Italieners der Renaissance zwischen den Polen Tyrann und Sklave hin und her pendelt. Die ganze Geschichte und Kultur der Renaissance ist immer ein Herrschen und Beherrschtsein zugleich. Darum sieht man diese Menschen stets dem Genie ausgeliefert, als Baumaterial halb immer persönlich gemeinter Ziele. Darum wirkt dieses Volk wie eine Abenteurerrasse, zugleich kühn und feig, lebendig und träge, voller Intuition

und im Tiefsten doch unselbständig. Eine Abenteurerrasse, hungrig stets nach glänzenden Realitäten und, während sie mit den Menschheitsidealen Fangball spielt, ohne zusammenhaltende große Ideale. Man geht durch die Kunstgalerien Italiens und wird allmählich mit diesem Geschlecht vertraut, das Laster und Tugenden naiv ins Gegenteil zu verkehren weiß, wenn es ihm nützlich und nötig ist, das voll klarer Leidenschaft ist, voll vorsichtigen Ungestüms, dem nichts Menschliches fremd ist, und das im Skeptizismus eine ungeheure Geistesenergie entfaltet. Man lernt sie kennen, die Männer mit ihren schweren Augenlidern, langen, habsüchtigen Nasen und den Skeptikerfalten um den sinnlich schönen Mund, mit den großflächigen Wangen, die auf starke Genußsucht deuten, und den schiefen Blicken aus dunkel drohenden Augen voller Jesuitenklugheit. Man liest diesen Männern von Stirn und Mund die erfahrenen, aber unreinen Gedanken und Empfindungen ab, sieht eine Bildnisgalerie von Menschen, die nicht eine Seele lieben konnten, deren Grundbildung aber immer sehr edel und sehr bedeutend ist. Heftige, scharfe Gesichtsausdrücke, nervös listig und doch monumental; Masken innerlich verzehrter, nie zufriedener, stolzer Menschen, die ihre sprungbereiten Instinkte hinter einer vornehmen Kälte verbargen, und deren edel gebildete Hände, deren schöne Gestalten laut vom Adel der Rasse reden. Neben ihnen leben schweigsam und scheinbar gleichgültig schöne Frauen, vornehm verderbt, undurchdringlich, voll versteinerter Lieblichkeit, fast orientalisch unbewegt, und hinter ihrem verschlossenen Hochmut Unersättlichkeit ahnen lassend. Es ist bezeichnend, daß die Kunst eigentlich immer nur die „schöne Frau", die mit Erotikeraugen gesehene, als Madonna dargestellte Demi-vierge oder die Frau mit Judith-Instinkten zeigt. Ein erstaunliches Geschlecht! Man kommt sich selbst ganz plebejisch neben ihm vor! Während man sich nicht entbrechen kann, zu dieser Renaissancemenschheit emporzusehen, kann man sich aber einer gewissen Verachtung doch niemals ganz entschlagen, so heftig man sich selbst auch

sagt, daß es nutzlos ist, einer vergangenen Zeit und einem gestorbenen Volk mit Sympathie oder Antipathie zu nahen, und daß es nur ein Gleichnis ist, vom Lebenden für den Lebenden formuliert, wenn das längst historisch Gewordene gewertet wird, als sei es etwas Gegenwärtiges.

Rom ist auf dem Wege, eine moderne Großstadt zu werden. Es steht heute etwa, wo die deutschen Großstädte vor dreißig oder vierzig Jahren standen. Auch Italien unterliegt dem, was man den „wirtschaftlichen Aufschwung" nennt. Export und Import nehmen zu, die Bevölkerung vermehrt sich, der nationale Wohlstand steigt wieder, eine Industrie entwickelt sich, und die Landwirtschaft wird von Jahr zu Jahr rationeller betrieben. Die Folge ist ein neuer Antrieb des Stadtlebens und dieselbe Tendenz zur Großstadtentwicklung, die wir überall in den europäischen Ländern an der Arbeit sehen. Zwar ist das Tempo, infolge der vielen natürlichen Hindernisse, die sich aus Lage, Bodenbeschaffenheit, Geschichte und Volkscharakter ergeben, relativ langsam; aber man sieht deutlich, daß auch Italien dem modernen wirtschaftlichen Schicksal, das die Tendenz zeigt, die einzelnen Länder zu Organen eines weltwirtschaftlichen Willens zu machen und die Arbeitskraft in den Städten zu zentralisieren, unterworfen ist. Rom liegt als Hauptstadt Italiens nicht eben sehr günstig; dennoch kann man mit Sicherheit vorhersagen, daß für diese Stadt eine Epoche großstädtischer Ausdehnung beginnt. Hand in Hand mit der Entwicklung zum Großstädtischen geht natürlich eine Verhäßlichung der Stadt. Die wohlfeile Sommerrestaurant-Architektur und die im Freien konzertierende Damenkapelle an der ehrwürdigen Piazza Colonna, das übertriebene Nationaldenkmal Viktor Emanuels am Ende des Korso und der Abbruch eines alten Palastes, um den Blick auf dieses Denkmal freizulegen – das sind schon Symptome. Sie werden sich bald mehren, das Kinematographentheater wird bald Paläste brauchen wie in Berlin und London oder wird gar alte Adelspaläste für seine Zwecke umbauen,

die Industrie wird sich in den Außenbezirken ansiedeln, die Arbeiter und Arbeiterinnen werden neue Wohnquartiere fordern, es wird eine Art von Citybildung notwendig werden, infolgedessen wird man die Campagna als Baugrund für Villenvororte benutzen und, um diese Landgebiete bewohnbar zu machen, sie rationell bewirtschaften müssen. Da das alles durchaus kapitalistische Unternehmen sind, wird Rom, wie andere Großstädte, das Gesicht des Kapitalismus bekommen. Nicht so bald freilich und nicht so leicht wie andere Städte. Denn einmal ist es mit den Finanzverhältnissen der Stadt übel bestellt, und es wird wohl viel fremdes Kapital noch nötig sein, um nur das Notwendige zu tun; und sodann wird es dem neuen Rom nicht leicht fallen, mit dem alten Rom fertig zu werden. Mit dem antiken Rom ist ja selbst die Renaissance nicht fertig geworden; es liegt noch heute da als Trümmerfeld und architektonischer Steinbruch, und da die neue Zeit pietätvoll sein muß – das gehört zu ihren Grundsätzen –, so wird nichts übrigbleiben, als aus diesem ganzen riesigen Komplex, der die Ausdehnung der Stadt nach Süden hindert, eine Art von Nationalpark zu machen. Daneben wird das Rom der Renaissance auch nicht leicht zu überwinden sein. Es wird sich wahrscheinlich nicht vermeiden lassen, daß in der Folge wertvolle oder doch historisch bedeutende Gebäude demoliert werden; jedesmal werden Künstler und Kulturfreunde aus aller Welt Protest einlegen, aber in den meisten Fällen wird der Zwang des „wirtschaftlichen Aufschwungs“ siegen. Doch wenn die Verhäßlichung Roms auch nicht aufzuhalten ist, wenn auch vieles verschwinden wird, was der Menschheit teuer ist, und wenn damit auch eine Epoche des „Restaurierens“ friedlich Hand in Hand gehen wird, so kann eine klare moderne Stadtanlage kaum noch geschaffen werden. Die Grundzüge sind einmal festgelegt, und selbst große Durchbrüche im Stile derer von Haußmann in Paris werden ein neues Rom nicht schaffen können. Die Wirrnis des Stadtbildes wird nur noch vermehrt werden, wenn das moderne Großstadtelement hinzukommt, wenn Architekturen, aus

dem Geiste der Pariser und Berliner Polytechniken geboren, neben die alten Paläste gestellt, und wenn „Verkehrsadern" geschaffen werden, quer durch das mittelalterliche Gassengewirr des Marsfeldes.

Die tragische Phantastik der Stadt wird dann vielleicht noch stärker zum Ausdruck kommen. Rom wirkt ja heute schon fast drückend. Eine Stadt, aufgebaut aus den bedeutendsten Gebäuden und als Ganzes doch wie etwas halb Zufälliges; eine uralte Stätte menschlichen Beisammenwohnens, in die eine strenge, ja starre Natur – bis zum Fluß noch und bis zum Kapitol – hineindringt, in die die Campagna von allen Seiten gewissermaßen hereinschaut, und aus der heraus man stellenweis heute noch unmittelbar in gleißende, staubgraue und schwere graugrüne Hügeleinsamkeiten und Verlassenheiten blickt. Welches Chaos Rom immer noch trotz einer zweieinhalbtausendjährigen Geschichte ist, sieht man so recht von oben, wenn man hinabblickt vom Pincio oder vom Janiculum. Wie man sich auch bemüht; es will in das Bild nicht recht Rhythmus kommen. Die herrschende Masse des Petersdoms liegt immer abseits für sich; in der Stadt selbst gehen die tausendfältigen Formen alle mehr oder weniger durcheinander, und nur die bergige Landschaft am Horizont bringt Ruhe und Schönheit in das Bild. Auch Licht und Farbe tun es in einer bezaubernden Weise. Aber die architektonische Ordnung fehlt. Nicht einmal die Hügel orientieren. Der Fluß bleibt unübersichtlich, und Hauptstraßenzüge kann man so von oben nicht bemerken. Unwillkürlich habe ich die beiden Menschheitsstädte miteinander verglichen. Ich muß gestehen, daß die lebendige Empfindung dabei auf seiten von Paris ist. In dieser Stadt wächst das Alte mit dem Neuen auf allen Stufen fest und unlöslich zusammen; noch mehr: das Neue wächst überall sichtbar organisch aus dem Alten hervor, so daß sich die Zeit aufs lebendigste im Raum abrollt. Man sieht die Urzelle, sieht das Stadtgebilde schwellen und werden, sich Organe schaffen und sich lebendig ausbreiten, man erlebt die Stadt und ihre Entwicklung so im Anschauen von oben

noch, man fühlt sich aufs höchste angeregt und doch beruhigt. Etwas dünn erscheint ja die Stadtstimmung von Paris im Vergleich mit der Roms; dafür aber ist sie klar und hell, wo die Stimmung Roms drückend und schwül ist. Rom macht unruhig. In ihm erscheint das Alte und Neue auf zu vielen Punkten unvereinbar. Die Dinge liegen nebeneinander, sie sind nicht lebendig verwachsen. Man kann sich glücklich darin verlieren, kann es aber nicht geistig beherrschen. In Paris traut man sozusagen noch den heutigen Bewohnern nicht nur die Madeleine und die Rue Rivoli zu, sondern auch die Champs Elysées, das Louvre und sogar ein wenig die Notre-Dame. Es ist im Grunde noch dieselbe kluge, unternehmende und eroberungslustige Bevölkerung wie seit tausend Jahren. Der römischen Bevölkerung von heute aber traut man nicht entfernt eine der bedeutenden Renaissancebildungen zu, geschweige denn die Antiken. So wie die Menschen der Renaissance und des antiken Rom von einer andern Rasse zu sein scheinen wie die heutigen Römer, so scheint auch die Stadtkultur der verschiedenen Perioden ohne rechten Bezug zueinander. Das bringt das Unorganische, das Tote und Tragische in die Stadtlandschaft Roms, so ungeheuer auch das Einzelne ist.

Es ist bezeichnend, daß es sich dort, wo die Gartenlandschaft innerhalb der Stadt am grünsten und frischesten und am edelsten architektonisch geordnet ist, auf dem Pincio, in den Gärten der Villa Borghese, um eine Anlage der Franzosen handelt, um ein Denkmal der kurzen Regierungszeit Napoleons I. Dieser Imperator wollte ja auch das tun, was alle die Päpste nicht getan haben: dem Petersdom eine monumentale Zugangsstraße schaffen. Nur die Kürze der Zeit hinderte ihn daran. Die reiche Piniennatur der Anlagen auf dem Pincio, in ein leise merkbares Empireschema gezwungen, gehört zum Herrlichsten, was man sich in einer Stadt denken kann. Die Weitläufigkeit und Vornehmheit der Anlagen, die von ballspielenden Seminaristen, in lange Gewänder gekleidet, und von fröhlich tollenden Kin-

dern belebten Wiesen mit dem üppigen Graswuchs, die Parkwege und hohen Baumalleen, der Wechsel von Hügel und Tal, ein in das schöne Gelände unendlich anmutig und edel hineingebauter Hippodrom und die funkelnde Eleganz des Korsolebens: das hat etwas Einziges und Hinreißendes. So frisch ist die römische Landschaft an keiner andern Stelle. Es sei denn in den wohlangelegten Gärten. Zum Beispiel in den herrlichen, wenn auch ziemlich engen vatikanischen Gärten, zu denen ein trinkgeldhungriger Diener uns Zutritt verschaffte, in denen es berauschend nach Orangenblüten duftete, wo eine exotische Fülle in strenge architektonische Formen gepreßt ist, wo man durch schattige Gänge und von marmornen Balustraden aus in die tonreiche Landschaft hinausblicken kann, auf die Fassade des Vatikan und auf die erhabene Wölbung des Petersdoms. Die Stadtlandschaft unten am Fluß ist vielleicht echter, aber sie ist grau, unheimlich und schwül. Es ist Einsamkeit in ihr, wenn man vom schönen alten Garten der Malteserritter des Papstes auf dem Aventin hoch über dem Fluß auf die Stadt hinabsieht (nachdem man vor der Eingangstür durch das berühmte Schlüsselloch einen Baumgang entlang in der Ferne die Peterskirche wirkungsvoll wie auf dem Theater hat daliegen sehen). Man kann die Landschaft sogar heroisch nennen. Doch ist es ein Heroismus, der nicht befreit. Man empfindet diese mürrische Großartigkeit, diese schmeichelnde Herbigkeit und liebliche Trostlosigkeit auch, wenn man vom Kapitol herabsieht auf den im glühenden Sonnenbrand, mit starken Schatten und großen Lichtpartien in gerösteter Ziegelfarbe, in einer heißen, weiten Landschaft unter einem blauen Himmel daliegenden Palatin blickt, wenn man von dem reizend gelegenen Restaurant auf dem Aventin aus das ganze alte Rom zu seinen Füßen hat, mit den Ruinenmauern, Pinienhügeln, Feldern, staubigen Landstraßen und fernen Kirchenkuppeln, mit der weit hinten in der Campagna sich zu den Hügeln hinaufschwingenden Via Appia und den am Horizont zart und klar verblauenden Bergen, wenn man vom Aventin dann hinabgeht zur S. Maria in Cosmedin,

durch eine staubige, ärmliche, unfrohe Gegend, durch Trastevere hinauf zum wohlangelegten großen Garten der Villa Doria Pamphili, von dem aus man fast szenisch hergerichtete Blicke auf den Petersdom und auf die Campagna-Natur hat, oder wenn man weit hinaussieht vom Kolosseum in eine helle trockene Stadtlandschaft, die in all ihrem südlichen Schmeichellicht noch anmutet wie ein alter Römerkopf. Die römische Stadtlandschaft ist das Unsentimentalste, was man sich denken kann, und man erkennt so recht den Feminismus unserer Nazarener darin, daß sie diese sphinxhafte glotzende Ruinennatur immer nur als Idylle sehen konnten.

Ländlich anmutig wird es erst, wenn man weiter hinausfährt in die Campagna, auf der unvergleichlichen Kirchhof-Heerstraße, der Via Appia, über deren Gräbern es so üppig wuchert, und wo die Geschichte am meisten vielleicht in ganz Rom Gegenwart ist, weil die Toten uns immer gleich in einer ganz eigenen Weise nahe rücken. Denn von den Toten fällt Zeit und Geschichte ab wie ein Kleid; oder vielmehr: sie sind es, die das längst Vergangene der ewigen Notwendigkeit aller menschlichen Existenz und damit der Gegenwart verknüpfen. Auch in der Campagna selbst, wenigstens in der frühlingshaft grünen, ist die Landschaft viel anmutiger und weniger herb als in der nächsten Umgebung der Stadt und in der Hügelstadt selbst. Auch die Campagna ist noch nicht gemalt, trotzdem es so unendlich viele Ansichten ihrer Aquädukte und Weinberge gibt, so viele Sonnenuntergänge und Mittagsstimmungen, so viele Prospekte von Tivoli, vom Rocca di Papa, vom Nemisee, Albaner See und allen den andern berühmten Orten. Die Maler des neunzehnten Jahrhunderts (und vorher gab es ja keine Landschafter, selbst nicht in der Renaissance, die diese Natur im Sinne des Ruisdael, Rembrandt oder Hobbema gestaltet hätten), die in Italien gelebt haben, sind über eine romantische Versüßlichung nicht hinausgekommen. Sie haben alle mehr oder weniger mit Himbeerfarben gemalt, haben die Natur aufgefaßt wie eine englische Miß oder wie ein deutscher Schulmeister. Und doch läßt sich die

Campagna, wie ich sie sah, abends von Albano nach Rom hinabfahrend, im aufsteigenden Nebel, mit unendlich farbiger Weite und in grandioser meerartiger Raumhaftigkeit, auch von einem van Gogh malen, ja sie fordert ihn geradezu. Die prachtvollen Kraterseen mit ihren gleichmäßig bewaldeten, wie aus der Masse des Laubes modellierten Ufern, die tonreichen Bergansichten des Rocca di Papa und die Blicke hinüber nach Nemi würden einem Cézanne die herrlichsten Motive geben, sie kommen dem herben Stil eines Hodler entgegen und harren eines Impressionismus, der die historische Bedeutung der Gegenstände endlich einmal zu vergessen imstande ist, um uns auch diese Natur naiv als Erscheinung zu geben. Die graugrünen Ölpflanzungen, die schattig staubigen Landstraßen, die Schluchten und Terrainformationen des vulkanischen Gebirges, die ganze drastisch fast im Vordergrund, Mittelgrund und Fernen sich darbietende Landschaft: das wäre ein reiches und neues Motivengebiet für Maler, die mit Hilfe der Naturbilder ein starkes und herrisches Gegenwartsleben ihrer Seele ausdrücken möchten.

Es ist auch hier anders, als es geschildert wurde: in der Stadt selbst, am Fluß, auf dem Aventin, bei der Porta S. Paolo, bei den Caracallathermen glaubt man an eine verdorrte, tote und zentaurenhaft wilde Campagna; in den Albaner Bergen aber, auf der Fahrt über den alten Meerboden hin, der sich wie eine weite Gartenfläche hindehnt, so daß man streckenweis an die flachen, steppenartigen Wiesenlandschaften der Mark erinnert wird, und über die nur die Aquädukte mit den Sprüngen ihrer Gewölbebogen fremdartig dahingaloppieren, verliert sich die historische Stimmung mehr und mehr, wenn man nicht gewaltsam daran festhält. Es bedarf nicht großer Phantasie und nicht herostratischer Gelüste, um in der Campagna-Ebene das zukünftige Bauterrain für Vororte und Landhauskolonien zu sehen. Das Kapital wird der Romantik sehr bald Herr werden.

Die Schwärmerei für das römische Volk begreife ich nur von fern. Bei so kurzem Aufenthalt kann von einem Kennen natürlich keine Rede sein, kaum von einem Beobachten. Aber man hat doch eine Empfindung vom Wesen des Volkes. Wir haben prachtvolle Gestalten gesehen. Unter den Vornehmen während der Korsofahrt auf dem Pincio sowohl wie in den schmutzigsten Gassen Trasteveres, auf den Hauptstraßen und draußen in den Campagnabergen. Gestalten von Männern und Frauen von wahrhaft schauspielerischer Würde und Schönheit. Aber das ist es eben: es ist immer eine Schönheit und Würde, die an den Schauspieler denken läßt. Als ob man vor einer rudimentären Schönheit stände, vor Körpern, die sich ein schöner und großer Geist einst schön und groß gebaut hat und die in der Vererbung nun noch ebenso wohlgestaltet geblieben sind, obwohl sich der schöne Geist längst verflüchtigt hat. An Stelle der schönen und energischen Seele ist nun eine lebendige Indifferenz und eine gewisse tierchenhafte Vitalität getreten, die der römischen Schönheit etwas Grausames, fast etwas Brutales gibt. Die Menschen sind schöner, als es dem Innern entspricht, man findet einen schönen Gesichtsschnitt bei Knaben und Mädchen; doch sieht die Schönheit leicht gemein aus. Es ist eine Gerüstschönheit, eine Knochenschönheit, also eine skulpturale Schönheit und eine Rassenschönheit. Es ist auch eine Kontrastschönheit auf Schwarz und Weiß gewissermaßen gestellt; darum ist es auch eine Bild-, eine Photographienschönheit. Aber sie wirkt nicht von innen heraus. Sie ist dekorativ, wie die Renaissancebilder es sind. Sie hat etwas Unheimliches, Geheimnisvolles, weil sie leer ist. Eine leere Schönheit ist ja immer unerklärlich.

Der römische Mann imponiert nicht. Er ist interessant und amüsant, aber man nimmt ihn so von Ansehen nicht eben sehr ernst. Er ist wortreich und lebhaft, höflich, fast zärtlich zu seinesgleichen. Aber nicht eben zartfühlend den Frauen gegenüber. Er hält viel auf seine Würde, scheint aber nicht sehr geistig. Er wirkt nicht wie ein Willensmensch, sondern mehr wie ein Triebmensch.



Es scheint ihm schwer zu werden, sich selbst zu organisieren. Darum glaube ich den Römern – es war eben eine Zeit der Streiks – auch nicht ihren Sozialismus. Der Sozialismus setzt wirtschaftlichen Ehrgeiz voraus und Sinn für Organisation. Der römische Arbeiter sieht aber eher wie ein Unzufriedener, wie ein Anarchist aus. Er scheint träge und heftig, willenlos und impulsiv zugleich. Ein naiver Egoismus fällt einem auf Schritt und Tritt auf. Fast nie sieht man Frauen und Männer beisammen. Der Frau scheint noch ein wenig die Rolle der Orientalin zugeteilt zu sein; sie bleibt für sich und wird scheinbar nicht sehr geschätzt. Man sieht sie in den engen belebten Stadtteilen in schönen Kupfergefäßen Wasser auf dem Kopf über die Straße tragen, sieht sie in bildhaften Stellungen auf Treppen und in den Haustüren Kinder säugen, ja immer eigentlich schöne Stellungen einnehmen, weil sie Muße hat. Man sieht sie im Wagen auf dem Korso und am Fenster – aber fast immer allein. Im Alter wird die Römerin feist und infolgedessen würdig bequem. Was man von dem Temperament der römischen Frau erzählt, flößt mir Mißtrauen ein. Ich traue ihr wilde Wutausbrüche und Leidenschaften zu, aber nicht eben Temperament. Temperament ist doch zur Hälfte geistig. Lautes Geschrei, Gestikulieren, Umarmungen unter Männern, ein singend wohlklingendes Sprechen und ein heftiges Mienenspiel machen noch kein Temperament. In Paris, in Kopenhagen – man sagt mir, auch in London – in Berlin sieht man Zärtlichkeit zwischen den Geschlechtern auf der Straße oder sonst im Freien, eine naive Hingegebenheit, die reizend ist. Derartiges in Rom zu sehen, dürfte schwierig sein. Es gilt als unschicklich, man hütet sich ängstlich fast, zärtlich zu erscheinen. Was aber nicht ausschließt, daß die Frauen der Fremden, die sich im Gegensatz zu den Römerinnen öffentlich überall zeigen, in der dreistesten Weise oft belästigt werden.

Immer wieder begegnet man Zügen, die auf eine harte, menschlich nicht eben sympathische Gemütsart schließen lassen. Die Schinderei der Tiere übersteigt alle Vorstellungen. Oben in Albano

sahen wir ein halbes hundert Esel weiden, denen die Haut buchstäblich in Fetzen vom Rücken gepeitscht war. Das sind dieselben Esel, mit denen dann die buntgeschmückten Weinkarren in die Stadt gefahren werden, und die selbst mit altem bauernkunstartigen Schmuck reich behängt werden, so daß der Romantiker auf ein idyllisches Volksleben schließen möchte. In den Droschken war das unablässige Klatschen und Geißeln der Kutscher oft kaum erträglich. Die offene Geste, die grandseigneurhafte Liebenswürdigkeit können diese innere Roheit nicht wettmachen.

Übrigens sieht man keineswegs eine ganz reine Rasse in deutlichen Typen ausgeprägt. Man sieht blonde und dunkle Menschen, orientalisch, germanisch und slawisch Geartetes den italienischen Typus durchdringen. Man sieht prachtvolle alte Hexen in Trastevere, die an Daumiers Gestalten, ja sogar an Michelangelos Sibyllen noch denken lassen, sieht verbauerte Priester mit schiefen Blicken, sieht auf der spanischen Treppe Modelle, schön wie raffaelitische Madonnen mit Dirnenlächeln die Vorübergehenden begrüßen, und erblickt dann wieder in einer reichen Equipage eine stattliche Amme, die wie ein Bild anzuschauen ist, mit einer wahrhaft königlichen Haltung einem Kind die Brust geben. Durch die kleinen Osterien, wo es den guten Wein gibt, ziehen groteske Straßensänger mit halbwüchsigen, schon dirnenhaften Mädchen umher, man hört sie mit Schauspielerbegabung Couplets und Volkslieder singen und den Gesang vortragslustiger Gäste begleiten, während draußen im Mondschein die Wasser der Fontana trevi rauschen oder die Tritte der Vorübergehenden auf den prachtvollen Steinplatten der Straße klappern. Man sieht die großen Mondainen in eleganten Toiletten vorüberfahren, von denen es heißt, sie vermitteln eine Art diplomatischen Verkehr zwischen Quirinal und Vatikan, und begegnet dann wieder Bettlerinnen von einer Ekelhaftigkeit, daß sich einem der Magen umdreht. Man drängt sich durch die Haufen schnalzender, spuckender und müßig lungernder Männer vor den Cafés und wird an ähnliche Situationen in den kleineren oberitalienischen Städten erinnert. Sie haben

alle dicke Briefschaften, haben viel zu zeigen, zu beweisen und sich zu verteidigen; doch hat man den Eindruck, daß es sich immer nur um Geringes handelt. Man glaubt unter Seldwylern zu sein. Dazwischen rollt, wenn auch nur stockend und noch ungewohnt, das neue Großstadtleben, das diesen Menschenschlag mehr und mehr in das Tempo des weltwirtschaftlichen Rhythmus zwingt und aus den anspruchslosen, aber müßigen Lebensgenießern hart arbeitende Europäer machen wird, die für Würde und Stolz bald nicht mehr viel Zeit übrig haben werden. Ein Großstadtleben, das die Kleinhandwerker aus den schmutzig dunklen Löchern der in antike Tempel und Theater hineingebauten Werkstättchen hinaustreiben, das mit einem Wort die Romantik der Kontraste vernichten und damit auch das römische Volk der ihm angedichteten „Poesie" entkleiden wird. Das können nur Schwächlinge beklagen, denn wahrhaft Poesie und Charakter hat nur ein Volk, das will und das handelt, nicht eines, das seine eigene große Vergangenheit nicht mehr mit lebendigem Leben zu füllen vermag.

Was ist nun also Rom? Was für ein Stadtindividuum ist dieses Gebilde dreier Jahrtausende?

Entscheidend ist, daß Rom zweimal der Sitz einer aufs Übernationale gerichteten Zentralgewalt gewesen ist. Die „ewige Stadt" war selbst im Altertum nicht eine im Wesenskern nationale Landeshauptstadt, war nicht einmal das Zentrum einer Landmacht; sie war vielmehr eine Überseemacht von vornherein, ein kolonisierender Stadtstaat. Nicht nur Zeit und Lage haben Rom dazu gemacht, sondern auch der traditionslose, ehrgeizige Unternehmercharakter seiner Urbevölkerung. Alle Umstände haben die ungeheuerste Zentralisation begünstigt, die die Geschichte jemals gesehen hat. Das Talent, zu siegen und dabei nur an ihre Stadt zu denken, hat dahin geführt, daß die Römer nichts als gleichberechtigt neben sich dulden mochten. Sie waren, im Gegensatz zu den partikularistischen Griechen, schrankenlos selbstherrlich innerhalb einer stadtstaatlich gewordenen Zentralidee. Oder man kann auch so

sagen: die Geschichte Roms ist die Geschichte eines städtischen Partikularismus, der jeden Widerstand der Konkurrenten brach und damit scheinbar zum Gegenteil von Partikularismus wurde. Der Charakter der Stadt wurde aus diesen Gründen in einer die beherrschte Welt repräsentierenden Weise gouvernemental; Rom wurde eine Gouvernementsstadt der Menschheit. Später dann, als die Renaissance einen sehr realen politischen Partikularismus in Italien begünstigte, verlegte Rom den zentralisierenden Willen ins Kirchliche, ins weltlich und staatlich gewordene Religiöse. Es wurde zum zweitenmal eine Gouvernementsstadt der Menschheit und repräsentierte diese Stellung nun auch wieder nach außen. Im Altertum wie in der Renaissance hat Rom immer dieses getan: es hat die Religion als Lenkseil der Nationen benutzt, es hat die Religion politisiert. Es war stets sein Prinzip und seine Kunst, die Religion zu verstaatlichen. Die Legende, wonach der Apostel Paulus, der Schöpfer der christlichen Staatsreligion, in Rom begraben ist, unter der Märtyrerkirche S. Paolo, ist wie ein Symbol. Der Stadtgeist Roms hat sich zweimal in der Geschichte als eine staatenbildende Kraft höchsten Ranges erwiesen. Das heißt, dieser Geist war, bei höchster Fähigkeit zu ordnen, zu verwalten und zu organisieren, vor allem schematisierender und entindividualisierender Natur. Römisch war immer nur Rom selbst; was jenseits seiner Mauern lag, wurde durch Rom zugleich immer verhindert, zu bleiben, was es war, aber auch, ganz römisch zu werden. Rom hat aus aller Welt jenseits seiner Mauern Kolonialland zu machen gewußt, im Altertum im tatsächlichen, zur Zeit der Renaissance im geistigen Sinne. Darum konnte Rom niemals das Herz der Menschheit sein, sondern immer nur ihr Kopf. Keine geschichtliche Lehre ist vielleicht merkwürdiger als die, daß in derselben Stadt, die einer ganzen Menschheit zweimal Religionen diktiert hat, der tiefere religiöse Geist erstickt wurde im Staatsgedanken. Insofern ist der Geist Roms von jeher positiver und unempfindlicher gewesen als der jeder anderen alten Weltstadt. Es ist der Geist eines repräsentativ pathetischen Rationalismus. Die Riesen-

kraft des Individuums Rom ist kalt, es ist eine Unternehmerkraft ersten Ranges, die sich immer nur nach außen richtete und doch nur an sich selbst dachte.

Aus diesem Gesichtspunkt, scheint mir, muß die Kunstkultur Roms betrachtet werden. Es leuchtet dann ein, daß sie schöpferisch nur im Nützlichen, im realistisch Kolossalischen sein konnte, im profan Logischen, daß sie aber die zweckfreie Schönheit nicht aus sich selbst hervorbringen, sondern sie nur mit Eroberermacht aufspeichern konnte. Das der Quantität nach Ungewöhnliche, das Kolossale ist dem viele Nationen in einem relativ engen Stadtrund repräsentierenden Rom am meisten immer gemäß gewesen. Aus dem Kolossaltrieb hat sich der spezifisch römische Stil allerorts entwickelt. Das Kolosseum, die Caracallathermen, der Petersdom und Michelangelo: das alles ist aus dem Geiste dieser Kolossalität geboren. Ein eigener Baustil konnte aus diesem halb profanen, halb repräsentativen Kolossaltrieb entstehen, als der Sinn im alten Rom aufs Nützliche, aufs Großstädtische, auf das sozusagen amerikanisch Weltwirtschaftliche gerichtet war, als der Wille zum Ungeheuren sich konstruktiv unmittelbar in Taten umsetzte; es mußte das Kolossale aber um so mehr äußerlich dekorativ werden, je weniger sich dem Papststaat in der Renaissance zweckgeborene naturalistische Bauaufgaben darboten, je mehr der große Bauherrensinn sich auf das rein Darstellende verwiesen sah. Je rauher und trotziger und rationeller Rom gebaut hat, um so lebendiger und origineller hat es auch gebaut; und je mehr es das zwecklos Repräsentative wollte, desto mehr geriet es in Abhängigkeit von Kunstformen, die anderswo, in größerer Lebensstille geprägt worden waren. Da das Bedürfnis in einer solchen herrschenden Weltstadt immer groß, ja unersättlich sein mußte, so ist Rom zweimal eine gierige Konsumentin geworden, ein wahrer Kunstspeicher, ein Stapelplatz der in den Provinzen, in den Kolonien oder von der Vergangenheit geprägten Idealwerte. In dieser Weise hat Rom zweimal eine Hypertrophie der Kunst erlebt und erzeugt. Das will sagen: eine Hypertrophie der Kultur. Zweimal ist Rom geworden

durch seine Weltlichkeit und ist daran auch wieder zugrunde gegangen. Es hat sich zur Gebieterin machen können, weil es unumgängliche Lebensbedingungen der Allgemeinheiten genial materialisiert und rationalisiert hat – und es ist dann wieder Ruinenstadt geworden, weil der Stadtgeist niemals unter allen den marmornen Tempeln und goldenen Kirchen jenem Gott ein Haus gebaut hat, der über allen Göttern ist, weil in der Weltstadt der Religion niemals die Religion des Herzens eine Stätte gefunden hat, weil stets dem Kaiser gegeben worden ist, was Gottes ist.

# RÜCKFAHRT



VON der Rückfahrt mag ich nicht viel mehr notieren. Das Wesentliche ist erlebt. Vielleicht wäre ein lehrreicher Rechenschaftsbericht noch notwendig geworden, wenn die Reise bis Neapel oder Sizilien hätte fortgesetzt werden können. Dann wäre die griechische Welt von fern am Horizont aufgetaucht. Die Rückfahrt aber, so reich sie im einzelnen auch ist, vermag an den bisher gewonnenen Resultaten nichts zu ändern. Das Stärkste, das ewig Neue ist auf der Heimreise die immer herrliche Landschaft.

Die Küstenfahrt bis Genua lehrt eine Bahnstrecke kennen, die wieder zur Bewunderung des italienischen Bahnbaus zwingt. Tunnel folgt auf Tunnel, mit unendlicher Mühe durchs Ufergestein gebohrt. Dunkelheiten wechseln mit jäher Helligkeit; aus der Nacht der Tunnel ins Helle gleitend, sieht man tief unter sich immer wieder das herrlich blaue Meer, wie es die weiße Brandung gegen die Felsen wirft und über das Ufergestein in tausend Strudeln dahinfließt; man sieht weite Buchten sich von Vorgebirge zu Vorgebirge schwingen, fährt an Badeorten und Fischerdörfern vorüber und erblickt, je mehr man sich Genua nähert, wohlgepflegte Gärten mit einer reichen tropischen Flora. Es ist immer wieder dasselbe Bild, und doch ist es einem immer wieder neu und wunderbar.

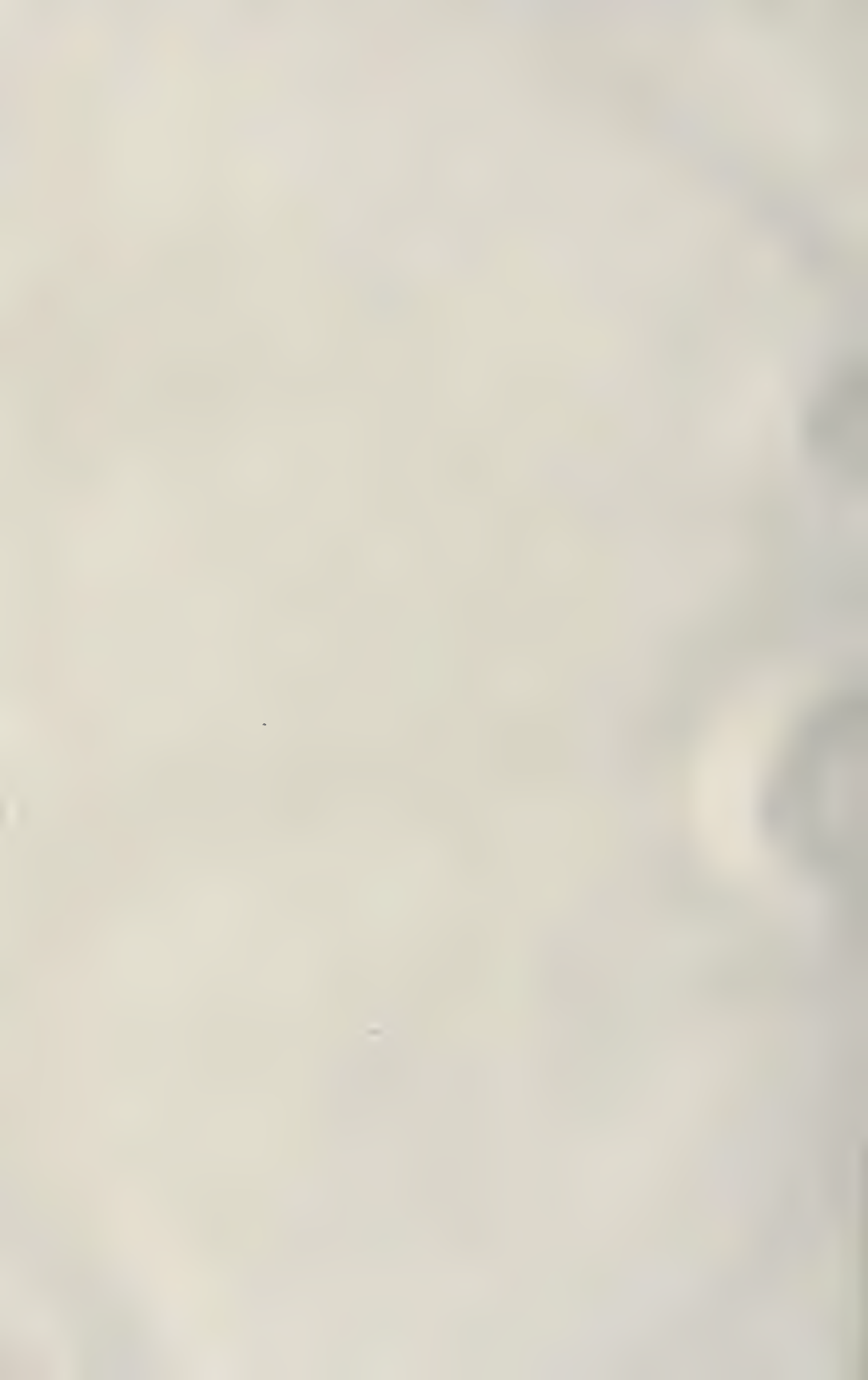
Auch Genua wird so bei der Durchreise im wesentlichen von seiten der Stadtlandschaft genossen. Denn es ist mit graziöser Kühnheit in der Runde an den Bergen hinaufgebaut, und der Charakter der Hafenstadt bringt ebenfalls ein stark landschaftliches Element in die Stadtstimmung. Denkt man an Genua zurück, so hat man gleich wieder den Rhythmus seiner Niveauunterschiede im Gefühl. Alles ist in dieser Stadt Höhe oder Tiefe. Ganz im Grund liegt die alte Stadt mit ihren engen Straßen, den großen und mächtigen Palästen, deren Architektur von einem wohltätigen repräsentativen Ernst ist, mit den steil abfallenden Höfen und aufgetreppten Gassen, mit den Tunnelanlagen mitten in der City und dem Blick überall auf die Berge. Die neue Stadt

dagegen ist mit ihren stattlichen Gebäuden hoch am bergigen Gelände hinaufgebaut. Sie hat eine merkwürdige, charakteristische Bauart gezeitigt. Es stehen nämlich straßauf, straßab große, fast quadratische Wohnhauskomplexe einzeln da, die in der Regel sechs bis sieben Stockwerke enthalten. Es herrscht also nicht das geschlossene Reihensystem, sondern ein Blocksystem. Zwischen den einzelnen Hauswürfeln befinden sich entweder Straßen oder Gärten, so daß Luft und Licht von allen Seiten hinzukommen können. Der Gesamtanblick ist wohltuend. Für den modernen Städtebau wäre dieser Bauform vielleicht ernstlich nachzudenken, wenn sie ihre Entstehung auch wohl dem bergigen Terrain verdankt. Auch in der oberen Stadt hat man starke landschaftliche Eindrücke. Von dem sich in Serpentinen windenden Korso sieht man fast überall auf die alte Stadt hinab, darüber weg auf den Hafen, die weit und groß sich vorwärts schwingende Küste entlang und hinaus aufs Meer. Von unten, von der Altstadt herauf, wirken die hohen Mietshauskomplexe dann wieder beinahe phantastisch, weil sie unvermittelt aus dem Terrain hervorwachsen und viel höher zu sein scheinen, als sie sind. Vor allem in der Dämmerung, wenn die Fenster erleuchtet sind, wirken sie fast wie Wolkenkratzer. Wie die Stadt überhaupt etwas leise Amerikanistisches hat. Genua ist eine moderne Meerstadt, die aber ganz noch durchdrungen ist vom Geiste ihrer republikanischen Geschichte. In der Stimmung der Altstadt ist etwas von hanseatischer Autonomie; in der Hafengegend kann man sich zuweilen nach Hamburg versetzt glauben.

Hinter Genua rollt der Zug langsam zur Ebene hinab. Durch das sich abflachende Land, durch die wasserreiche Gegend bei Pavia, das altertümlich mit seinen Kirchen herübergrüßt und von wo mit uns, am Sonntag, ganze Scharen von Anglern mit Netzen voller Fische nach Mailand weiterfuhren, zwischen Rieselwiesen dahin und an Reisfeldern entlang, die fruchtbar, satt und üppig im feuchten Element daliegen, bis moderne proletarische Vorstadtprospekte dann Mailand ankündigen. Mailand ist von allen



117. LEONARDO DA VINCI, DAS ABENDMAHL
S. MARIA DELLE GRAZIE



italienischen Städten, die wir sahen, zweifellos am meisten moderne Großstadt; das Historische erscheint zurückgedrängt, es herrscht durchaus das Leben der Gegenwart. Die Straßen sind breiter, sehr sauber und belebt, es fehlt das mittelalterliche kleinstädtische Getriebe, und man spürt allerorts die Herrschaft der neuen Zeitmacht, des Kapitals. Das Historische und das Neue durchdringen sich etwa wie in gewissen deutschen Städten. Der Stadtgrundriß ist einer der einleuchtendsten in ganz Italien. Er zeichnet ein doppeltes klares Festungsrund – ein inneres, konturiert von einem den ganzen Stadtkern umfassenden Kanal, und ein äußeres, bezeichnet durch breite Boulevards. Der Knotenpunkt der Stadtanlage ist das alte Kastell der Visconti und Sforza, das in seiner architektonischen Massigkeit recht wie eine Zwingburg an der Peripherie der Altstadt daliegt. Von ihm aus führt eine Hauptstraße zum Zentrum der alten Bürgerstadt, wo sich auf der Piazza del Duomo der gotische Dom erhebt. Von diesem Platz aus laufen dann die Hauptverkehrsstraßen zu den alten Toren und weiter zur Stadt hinaus. Das Ganze ist wie ein Musterbeispiel. Da die Stadt in der Ebene liegt, hat sich der Stadtgrundriß ohne Zwang dem Bedürfnis fügen können, so daß man von ihm die Stadtgeschichte ablesen kann. Dagegen ist die Mailänder Architektur ohne rechte Physiognomie. Der berühmte gotische Marmordom ist für ein deutsches Auge kaum erträglich. Er ist ohne jede höhere künstlerische Wirkung, ohne Monumentalität und Größe. Er ist wie ein letztes Exempel darauf, daß die Italiener niemals imstande gewesen sind, die nordische Gotik zu begreifen und sie zu meistern.

Vor dem Abendmahl Leonardo da Vincis wird man in Mailand dann aber auch mit einem tiefen Eindruck von Renaissancekunst aus Italien entlassen. An einer Klostermauer verblassend und zerbröckelnd, strahlt dieses Freskobild immer noch ein mächtiges Leben aus. Der erste Anblick ist nicht überwältigend. Man sieht zuerst zu sehr die Gesamtdekoration, das Rahmenwerk mit Wappen, Kränzen und Bändern, die Deckenmalereien, und hat

dadurch den Eindruck einer gewissen edlen Kunstgewerblichkeit. Vermag das Auge das Bild aber erst zu isolieren, so daß dieses den Raum gewissermaßen in idealer Weise fortzusetzen scheint, so erlebt man eine Sensation, die sich nur mit der in der Sixtinischen Kapelle erlebten ein wenig vergleichen läßt.

Deutlich ist die Giotto-Tradition zu spüren; doch ist die große Überlieferung in einer Weise weitergeführt, die von der Entwicklung der anderen Renaissancemalerei weit abliegt. Es ist zu Giotto ein psychologisch vertiefendes, differenzierendes Element hinzugekommen. Ein Rembrandt-Element. Nur wie von ferne klingen die gefährlichen Renaissancekonventionen hinein. Sodomas Weichheit kündigt sich an und sogar schon Veroneses reiche Festlichkeit. An den Stil der Sienesen wird man von fern erinnert und an den kalten Naturalismus Donatellos. Die Dramatik geht auch hier bis zum Theatralischen; doch bleiben die Affekte und Effekte überall in den Grenzen reiner Kunstform. Das Schönste ist, wie die schwierige Situation kompositionell gelöst ist, wie die Masse der zwölf Jünger in vier Gruppen zu dreien prachtvoll zusammengefaßt ist, und wie inmitten des wie in vier Triglyphen des seelischen Ausdrucks gebannten Aufruhrs die ruhige Gestalt Christi dominiert. Die Komposision gehört zum Größten, was es in der Welt gibt; ihr Rhythmus hat etwas schlechthin Unsterbliches. Das Verblichene, Undeutliche erhöht beinahe noch die Wirkung, weil das mächtig erregte Auge unmittelbar produktiv wird und im Geiste des Malers zu vervollständigen sucht. Es ist unendlich bezeichnend, daß Rembrandt diese Komposition zeichnend paraphrasiert hat, daß er sich bemüht hat, daraus den Extrakt hervorzuholen, ohne das Original gesehen zu haben. Das Symbolische dieses Werkes steht eben über jedem Stil; es ist der Ausdruck jenes höchsten Menschentums, das über alle Zeiten und Völker hinweg verstanden wird. Wie die Seelenausdrücke – Varianten einer einzigen Empfindung – durch die Gestalten und Köpfe der Jünger dahinstürmen, wie die Kunstmittel des Fortschreitens und Retardierens Massen



118. LEONARDO DA VINCI, DETAIL DES ABENDMAHLS



von sprühend lebendigen Formen und Linien um die beherrschende Ruhe der Christusgestalt angehäuft haben, wie für jede Absicht die unmittelbar ausdrucksvolle Form gefunden ist, wie mit diesen Formen majestätisch sicher und mit hinreißend großem Zug gebaut ist, und wie diese ganze Dramatik dann aus grauen Lokaltönen heraus in den Lieblingsfarben Leonardos, Rot und Blau mit etwas Gelb, farbig verklärt erscheint: das ist schlechthin ein Gipfel menschlicher Bildnerkraft. Denkt man in der Sixtina nebenher an Beethoven, so nennt man vor diesem menschlichsten und herzlichsten Werk Leonardos den Meister der feineren und spirituelleren, aber vielleicht noch tieferen Musik, den Namen Sebastian Bachs. Eine Fuge, ein kontrapunktisch gemeisterter Empfindungssturm! Durch allen Verfall leuchtet das Wahre und Schöne unsterblich hindurch, weil jede Form voll tiefer Gesetzlichkeit ist, weil die Intervalle richtig sind, das heißt, weil sie übereinstimmen mit dem allen Menschen von Uranfang an eingeborenen Lebensklang.

Giotto, Leonardo, Michelangelo und, zurückstehend, auch Tintoretto sind, wenn ich so am Ende meiner Renaissancewanderung zurücksehe, die, die sich über die Konvention mit voller Deutlichkeit erheben, die wie antike oder gotische Menschen überragend dastehen und deren Gestalten von faustischem Tiefsinn umwittert erscheinen. In Michelangelo und Leonardo ist obendrein etwas von der menschlichen Ahnherrengröße Abrahams. Man hält sie fähig, dem Gott ihres Herzens, ihres Müssens und Wollens den eigenen Sohn zu opfern.

Mit diesem Abgesang in der Seele fuhren wir nordwärts zum Gotthard. Vorüber an den aus violetter Bergestiefe juwelenhaft heraufblauenden oberitalienischen Seen, an schönen, tropisch reichen Gärten, staubigen Landstraßen und weiß in strengen Horizontalen und Vertikalen sich aufbauenden oder mit rostig roten Ziegeldächern zu den Seen hinabgleitenden Orten vorbei; tiefer hinein wieder in die Bergwelt, die von der Ebene zum Weinhügel, zum wild konturierten Bergrücken und zur Felsen-

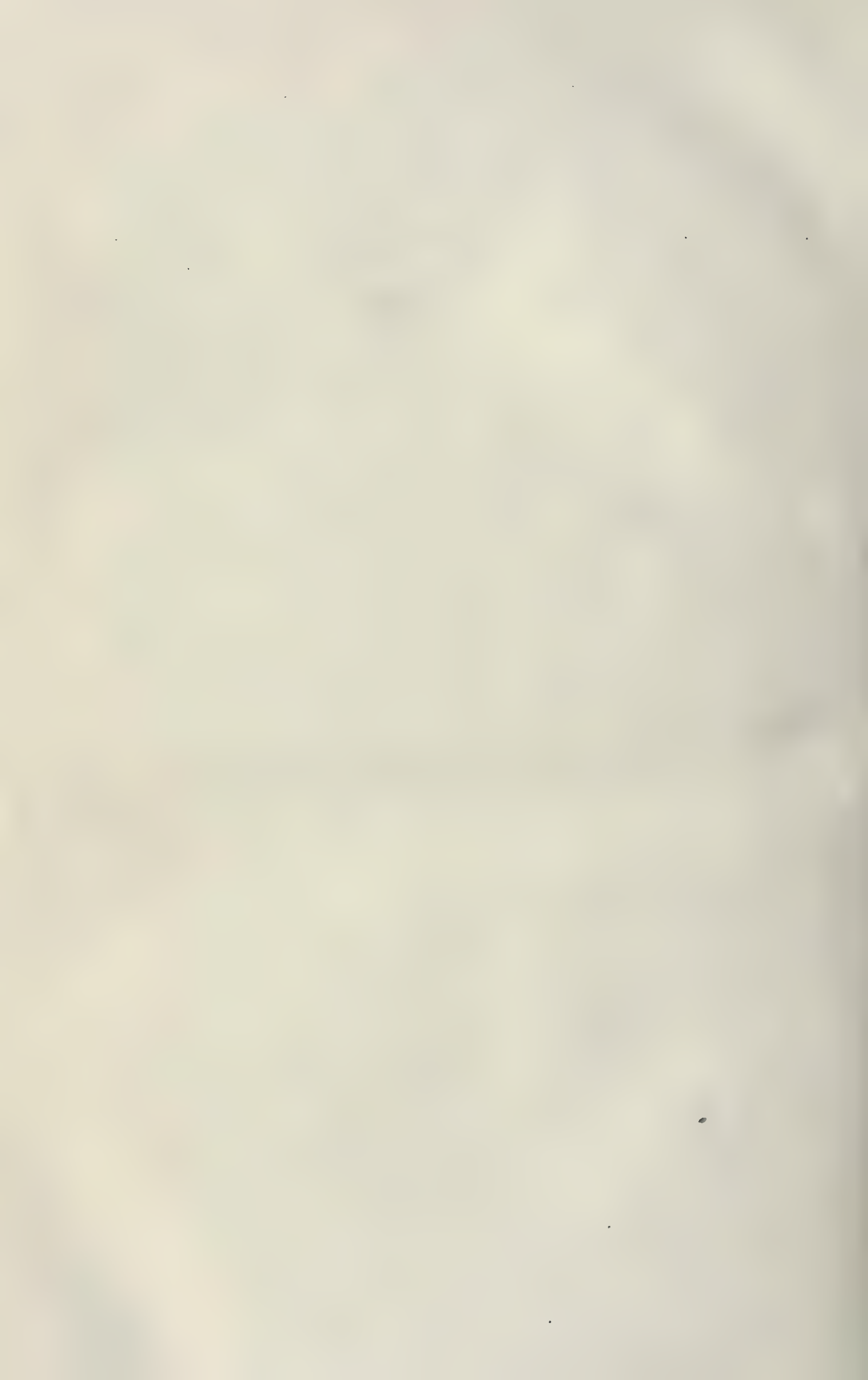
kuppe sich emportürmt, bis sie schließlich über die heiße Sommerlandschaft weg mit ewigem Schnee wieder herüberblinkt. Italien grüßt am Comer und Luganer See noch einmal mit seinen verführerischen Reizen, mit seinen farbigsten Farben und heitersten Linien, mit all seiner Sonne und Wärme und mit allen Überredungskünsten einer uralten, mit der Natur des Landes fest verwachsenen Kultur.

Aber es muß nun genug sein. Die Fülle der Gesichte war zu groß in diesen Wochen. Es war bei allem auch zu viel Sorge und selbstgeschaffene Verantwortung. Ich habe zu oft des Nachts mit innerer Not gewacht, habe mich konzentrieren müssen, bis das Herz laut zu klopfen begann, habe mit Zweifeln gekämpft wie ein aus Gläubigkeit Abtrünniger, und bin zwischen Entzückung und Enttäuschung wild umhergeworfen worden. So kommt es, daß ich in das Dunkel des Gotthardtunnels mit einer gewissen Beruhigung einfahre, mit einer Art von aufatmender Feierabendempfindung. –

Es wird wieder hell. Und nun ist es plötzlich eine ganz andere Welt. Die deutsche Welt.

---

# SCHLUSSFOLGERUNG



Es ist gesagt worden, aus Italien käme jeder anders zurück, als er hingeht. Das Leben vieler deutscher Romfahrer scheint diese Behauptung zu bestätigen. Es liegt darum nahe, daß auch ich mich frage, ob die neuen Erkenntnisse mich verändert haben. Wenn ich mich selbst richtig beurteile, so ist in mir allerdings etwas Wichtiges vorgegangen. Mit einer schmerzhaften Gewaltsamkeit ist der Rest einer gewissen falschen Romantik vernichtet, und es ist dafür das Gefühl für geschichtliche Notwendigkeit, für die Lebensrealität überhaupt gestärkt worden. Ich bin in Italien nüchterner geworden, härter und illusionsloser. Aber nicht ärmer, sondern reicher trotz alledem. Es hat sich mir wieder gezeigt, daß das Leben niemals nimmt, ohne zugleich auch wieder zu geben. Mit unnachsichtlicher Klarheit lehrt Italien, daß die Vorstellung, als hätte es jemals irgendwo in der Welt und in der Zeit ein vollkommenes Kulturideal gegeben, ein Traum ist. Ein deutscher Traum. Italien lehrt, daß alles im Leben bedingt ist und das Bedeutende am meisten, daß hart neben jeder Freiheit die Notwendigkeit steht. Dieses empfindet man zwischen den antiken Trümmern, in der Welt der Renaissance und inmitten des modernen Lebens, wenn einem dort, wo man auf Verklärung gerechnet hatte, die Dinge mit unerwarteter Brutalität entgegenkommen. Dennoch geht man bereichert aus der Lehre hervor, weil die unbarmherzige Wahrheit allemal tiefsinniger und größer ist als die edelste Illusion. Die Welt erscheint einem klarer, wenn man die Welt Italiens verläßt.

Ich bin dankbar, daß ich dieses Land deutscher Sehnsucht nicht eher kennen gelernt habe, als zu einem Zeitpunkt, wo ich die Lehre zu ertragen und hoffentlich auch zu nutzen imstande bin. Hätte ich vor zwanzig, vor fünfzehn Jahren Rom gesehen, so hätte ich mich wahrscheinlich willenlos hingegeben, wie so viele schon. Denn Italien ist wie ein prachtvoll reicher Urwald. Nur der betritt ihn ohne Gefahr, der sich nicht verwirren läßt, der nicht den schönen Einzelheiten träumend nachgeht, sondern mit hartem Willen und beobachtender Nüchternheit seinen Weg nach dem Kompaß verfolgt. Nur wer furchtlos mitten hindurch-

schreitet, wird das Brausen des Werdens und Vergehens, das Kochen der Naturkraft, das geordnete Chaos, die geile Grausamkeit im Entstehen und sich Behaupten recht empfinden; nur er wird das Übermaß von Realität ringsumher fühlen. Der Empfindsame aber, der sich dem schillernd Schönen, dem Lieblichen, Seltenen hingibt, der die exotische Idylle sucht und die farbenreiche Romantik, er wird niemals wieder aus dem Dickicht herausfinden. Italien stärkt entweder den Willen, oder es lähmt ihn. Aus dieser Einsicht folgere ich, daß nur die Wollenden und Männlichen nach Italien wandern sollten, nicht die Werdenden und Suchenden. Italien ist ein Land für die Meister, nicht für die Lehrlinge. Nur der lernt dort in rechter Weise, der es als Eroberer, wenn es sein muß, als Zerstörer betritt. Darum sollte man der Jugend dieses Land sperren. Rompreise für junge Künstler, Stipendien für Werdende und Suchende sind etwas wie nationaler Selbstmord. Zu viele deutsche Künstler haben das Vorurteil für Italien mit Unproduktivität schon bezahlt, als daß wir noch länger dabei bleiben dürften. Wie viele Weichlinge und Phraseure hat Rom uns schon zurückgeschickt! Uns und allen andern nordischen Ländern Europas. Unser Größter sogar, Goethe, hat in Italien Selbstmord begangen an jenen herrlichen Instinkten, die ihm vor dem Straßburger Münster prophetische Worte über deutsche Baukunst und deutsche Kultur eingaben. Er hat dafür ein Vollkommenheitsideal eingetauscht, ohne doch bis zur echten Antike schon vordringen zu können, ohne die Verwandtschaft des Griechischen mit dem Gotischen schon zu sehen. Italien wurde ihm, und nach ihm unserer Nation, zum Medium, und so wurde hundertundfünfzig Jahre lang das Abgeleitete für das Ursprüngliche gehalten. Goethe selbst war ein Prophet über sich hinaus – er war es immer –, als er später das Geschöpf, das aus der Verbindung des rastlosen Erkenntnisdranges (Faust) mit dem Schönheitsideal (Helena) als ikarusartig sich selbst zerstörende Romantik (Euphorion) charakterisierte.

Ein Gelobtes Land ist und bleibt Italien für den Historiker. Die Probleme und Anregungen kommen ihm dort in überschweng-

licher Fülle entgegen, und es wird verständlich, daß Gelehrte von Genie der Erforschung der merkwürdigen Kultur der Renaissance ihr Leben widmen. Was aber hat die Kunstgeschichte mit der lebendigen Kunst zu tun, was die Kulturgeschichte mit dem Willen zu neuen großen Dingen! Ist es nicht genug, daß die Kunst jahrhundertelang im Gefolge der Wissenschaft einhergegangen ist, daß fortgesetzt das Wissen mit dem Können, das Verstehen mit dem Gestalten, die Bildung mit dem Talent verwechselt worden ist? Hier liegt ein Grundirrtum: weil Italien ein Idealland für Kunstforscher ist, hat man geschlossen, es sei auch eins für Künstler. Das ist die unselige Denkart des Eklektizismus, dem es nicht zu Bewußtsein kommt, welche Sentimentalität in der „historischen Gerechtigkeit" liegt, welche Impotenz. Es ist wahr: wir sind heute unendlich arm, wir stehen fast wie Proletarier da vor den Menschen der Renaissance. Aber eben darum müssen wir von uns selbst ein Äußerstes fordern und mit allem Halben uns gar nicht erst einlassen. Wir müssen uns entscheiden, sonst erstickt uns die Vergangenheit. Nur Narren und Unwissende wollen alles zugleich haben. Wir brauchen Luft, Luft; und werden wir ungerecht, so wollen wir froh sein, daß wir robust und willensstark genug dazu sind. Wenn wir erst wissen, was wir wollen müssen, und wenn wir selbständig etwas können, dann sollen unsere Künstler nach Italien fahren, dann wird das Erlebnis nützlich sein, dann wird der Ehrgeiz in rechter Weise dort erregt werden. Es ist nicht zufällig, daß alles, was in der modernen deutschen und französischen Kunst wahrhaft stark und zukunftsvoll ist, mit italienischer Kunst entweder gar nicht oder nur von fern und nur mittelbar zusammenhängt.

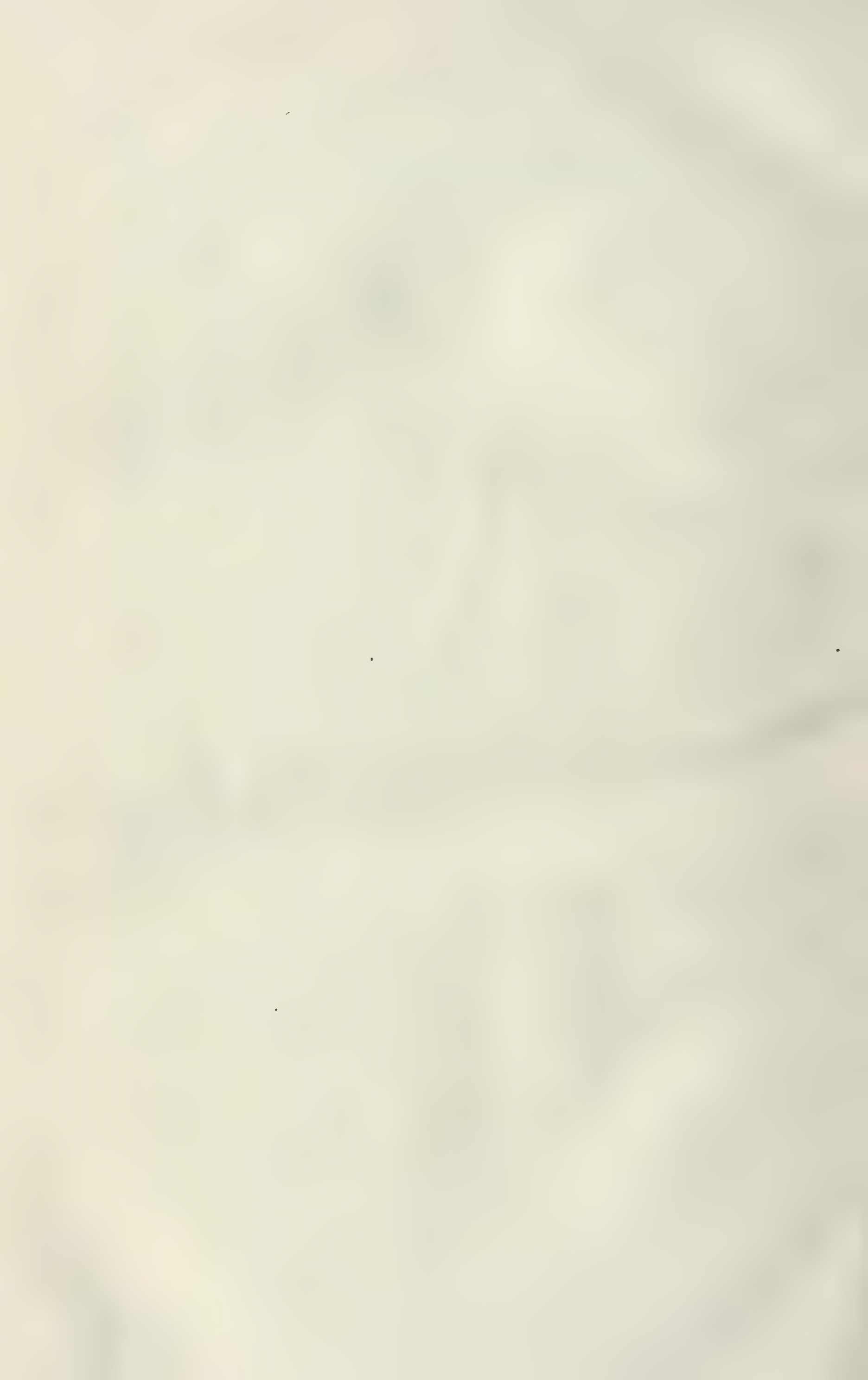
Mein Aufenthalt war kurz. Vielleicht zu kurz. Wäre ich länger geblieben, so hätte das reiche Leben mich wahrscheinlich viel mehr zu sich hingezogen; das Detail hätte sein Recht gefordert, und die „Gerechtigkeit" hätte lauter gesprochen. Ich glaube aber, daß in jähen kurzen Eindrücken etwas Entscheidendes ist. Im Vorbeigehen ließ sich Distanz gewinnen; im Erstaunen, die Dinge

ganz anders zu finden, regte sich der Sinn für das Wesentliche. Ich habe ein Gefühl, als wäre in meinen Schlüssen im Kern das, was auch darin sein würde, wenn ich sehr lange in Italien gelebt hätte und spät aus der Hypnose des Sonderstudiums erwacht wäre. Die Dinge, die in Frage stehen, sind ja historische Realitäten großen Stils; sie liegen da wie Berge und Wälder und werden in keinem Punkte anders, wenn Menschen sie verschieden beurteilen. Es handelt sich auch nicht um diese Dinge, sondern um uns. Wie aber kann ich das, was ich „uns" nenne, anders empfinden, als indem ich mich selbst empfinde? Mag Pilatus mit seinem klugen Skeptikerlächeln immerhin fragen: „Was ist Wahrheit?" Es handelt sich gar nicht um Wahrheit; es handelt sich um neue große Lebensmöglichkeiten, um Willensmöglichkeiten. Es handelt sich nicht darum, die Renaissance zu verstehen, sondern darum, so zu handeln, wie die besten Renaissancemenschen handeln würden, wenn sie heute unter unseren Verhältnissen lebten.

Ich übergebe diese Blätter, die mehr von mir selbst handeln, als mir lieb ist, der Öffentlichkeit, weil ich vertraue, daß im persönlichen Erlebnis eine gewisse allgemeine Gültigkeit enthalten ist. Ist es der Fall, so werden die Aufzeichnungen wirken, wie ich wünsche, daß sie wirken möchten: befreiend. Ich habe nicht Furcht, destruktiv zu erscheinen. Wenn man weiß, was man nicht will und nicht wollen darf, so ist darin immer auch schon ein Hinweis auf das, was man will und wollen soll. Sind die Gedanken, die sich mir so oft zu einem Nein und zu einem Aber zugespitzt haben, nicht unmittelbar fördernd, so ist es doch die Lebensgesinnung, die dahinter steht. Denn diese Tagebuchblätter sind nicht aus dem Geiste des Hasses heraus geschrieben worden, sondern aus dem Geiste der Liebe.

---

# BILDERVERZEICHNIS



## ABBILDUNGEN

*(Die zweiten Zahlen bezeichnen die Seiten, hinter denen sich die Bilder befinden.)*

BIS VERONA: 1. Berggipfel: 16; 2. Die Ponalestraße bei Riva: 20; 3. Riva von der Ponalestraße aus gesehen: 22; 4. Der Hafen von Maderno: 24.

VERONA: 5. Ponte della Pietra: 30; 6. Brücke des Castel Vecchio: 32; 7. S. Zeno Maggiore: 34; 8. Kreuzgang im Klosterhof von S. Zeno Maggiore: 34; 9. Grabdenkmal des Can Grande: 36; 10. Alter Kanal (Acqua Morta): 40.

VICENZA: 11. Palladio, Palazzo Giulio Porto: 46; 12. Palladio, Loggia del Capitanio: 48; 13. Palladio, Basilika: 50; 14. Palladio, Palazzo Chieregati: 52.

PADUA: 15. Der Dom: 56; 16. Palazzo della Ragione: 58; 17. Das Innere des Palazzo della Ragione: 58; 18. Die Kirche S. Antonio: 60; 19. Donatello, das Reiterstandbild Gattamelatas: 62; 20. Giotto, Grablegung: 64; 21. Giotto, Erweckung des Lazarus: 64; 22. Giotto, der Judaskuß: 66; 23. Giotto, der Judaskuß (Detail): 66.

BOLOGNA: 24. Piazza del Nettuno: 72; 25. S. Petronio: 74; 26. Die schiefen Türme Garisenda und Asinelli: 76.

VENEDIG: 27. Der Canale Grande: 82; 28. Sansovino, die alte Bibliothek: 98; 29. Der Hof des Dogenpalastes: 100; 30. Palazzo Rezzonico: 102; 31. Verrocchio, Reiterstandbild des Colleoni: 104; 32. Giovanni Bellini, Pietà: 108; 33. Tizian, die Himmelfahrt: 110; 34. Tizian, Tempelgang Mariä (Detail): 112; 35. Tintoretto, Christus das Volk speisend: 114; 36. Tintoretto, Kreuztragung: 116; 37. Tintoretto, das Paradies: 118; 38. Palazzo Farsetti und Palazzo Loredan: 120; 39. Das Urteil Salomos: 122; 40. S. Marco, Detail des nördlichen Portals: 124; 41. S. Marco, Inneres: 126; 42. S. Marco, Mosaiken: 128.

RAVENNA: 43. Das Innere des Baptisteriums: 134; 44. S. Vitale, Mosaiken: 134; 45. S. Vitale, Ansicht des Hauptaltars: 136; 46. S. Vitale, ein Kapitäl: 136; 47. S. Vitale, vom Rednerstuhl

aus gesehen: 138; 48. S. Vitale, die Kaiserin Theodora: 138; 49. S. Apollinare Nuovo, das Innere: 140; 50. S. Apollinare Nuovo, der Judaskuß: 140.

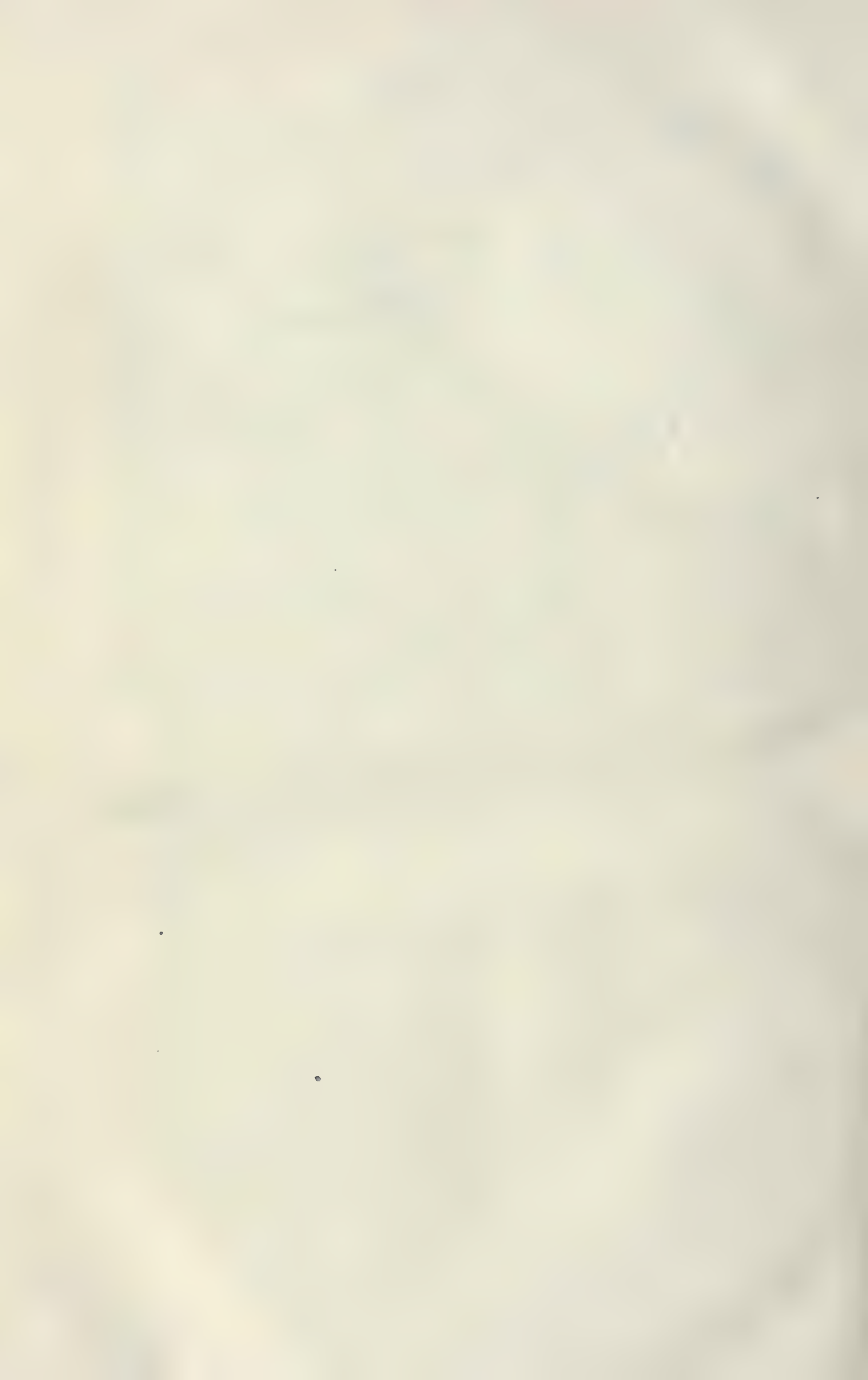
FLORENZ: 51. Der Ponte Vecchio: 158; 52. Der Dom: 160; 53. Der Kampanile des Doms: 162; 54. Ghiberti, Bronzetür des Baptisteriums (Detail): 164; 55. Ghiberti, Bronzetür des Baptisteriums (Detail): 164; 56. Verrocchio, David: 166; 57. Etruskische Skulptur: 166; 58. Die Piazza della Signoria: 168; 59. Hof des Palazzo Vecchio: 170; 60. Der Palazzo Pitti: 172; 61. Der Palazzo Strozzi: 172; 62. van der Goes, Anbetung der Hirten: 174; 63. van der Goes, Anbetung der Hirten (Detail): 174; 64. Fra Angelico, Krönung der Jungfrau: 176; 65. Filippo Lippi, Madonna: 178; 66. Botticelli, Judith: 180; 67. Verrocchio, die Taufe Christi: 180; 68. Signorelli, Kreuzigung: 182; 69. Piero della Francesca, die Kreuzschleppung: 182; 70. Piero della Francesca, das Zelt des Konstantin: 182; 71. Piero della Francesca, Tod und Begräbnis Adams: 182; 72. Piero della Francesca, die Niederlage des Maxentius: 182; 73. Piero della Francesca, die Königin von Saba: 182; 74. Mantegna, Triptychon: 184; 75. Mantegna, Triptychon (Detail): 184; 76. Leonardo da Vinci, Verkündigung: 186; 77. Raffael, Madonna mit dem Stieglitz: 188; 78. Tizian, Bildnis eines jungen Engländers: 190; 79. Tizian, Bildnis Pietro Aretinos: 190; 80. Tizian, Venus mit dem Hündchen: 192; 81. Tintoretto, Bildnis Jacopo Sansovinos: 192; 82. Michelangelo, Ansicht der neuen Sakristei: 194; 83. Michelangelo, Genius des Sieges: 194; 84. Michelangelo, Figur eines Giganten: 196.

SIENA: 85. Piazza Vittorio Emanuele: 202; 86. Der Domplatz: 202; 87. Simone Martini, Maria unter dem Baldachin: 204; 88. Ambrogio Lorenzetti, Fresko: 204; 89. Simone Martini, Reiterporträt Guidoriccios: 204; 90. Duccio di Buoninsegna, Kreuzabnahme: 206; 91. Duccio di Buoninsegna, Besuch der Apostel bei der Jungfrau: 206; 92. Duccio di Buoninsegna,

Christus und die Jünger: 206; 93. Die römische Wölfin: 208; 94. Ambrogio Lorenzetti, Verkündigung: 208; 95. Sano di Pietro, Krönung der Jungfrau: 208.

ROM: 96. Die Tiberinsel: 224; 97. Fontana delle Tartarughe: 230; 98. Der Petersdom: 234; 99. Palazzo Farnese: 236; 100. Der Hof des Palazzo Farnese: 238; 101. Raffael, die Rechtsgelehrsamkeit: 242; 102. Raffael, Heilung des Krüppels (gewirkte Tapete): 244; 103. Raffael, ornamentales Detail aus den Loggien: 246; 104. Correggio, Danae: 248; 105. Michelangelo, Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle (Detail): 250; 106. Michelangelo, das Jüngste Gericht (Detail): 252; 107. Das Innere des Pantheons: 254; 108. Die Basilika des Konstantin: 256; 109. Das Innere des Kolosseums: 258; 110. Die Thermen des Caracalla: 260; 111. Die Thermen des Caracalla: 260; 112. Venus: 262; 113. Faustkämpfer (Detail): 264; 114. Bildnisbüste des Trajan: 266; 115. Inneres von S. Paolo: 268; 116. Klosterhof von S. Paolo: 272.

MAILAND: 117. Leonardo da Vinci, das Abendmahl: 294; 118. Leonardo da Vinci, Detail des Abendmahls: 296.



## INHALT


| | Seite |
|---|---|
| Vorgedanken | 1 |
| Bis Verona | 7 |
| Verona | 27 |
| Vicenza | 43 |
| Padua | 53 |
| Bologna | 69 |
| Venedig | 79 |
| Ravenna | 131 |
| Landschaften | 141 |
| Florenz | 155 |
| Siena | 199 |
| Rom | 211 |
| Rückfahrt | 291 |
| Schlußfolgerung | 299 |
| Bilderverzeichnis | 305 |

Druck von Fr. Richter in Leipzig

